محاضرات فى الإخراج السينمائى

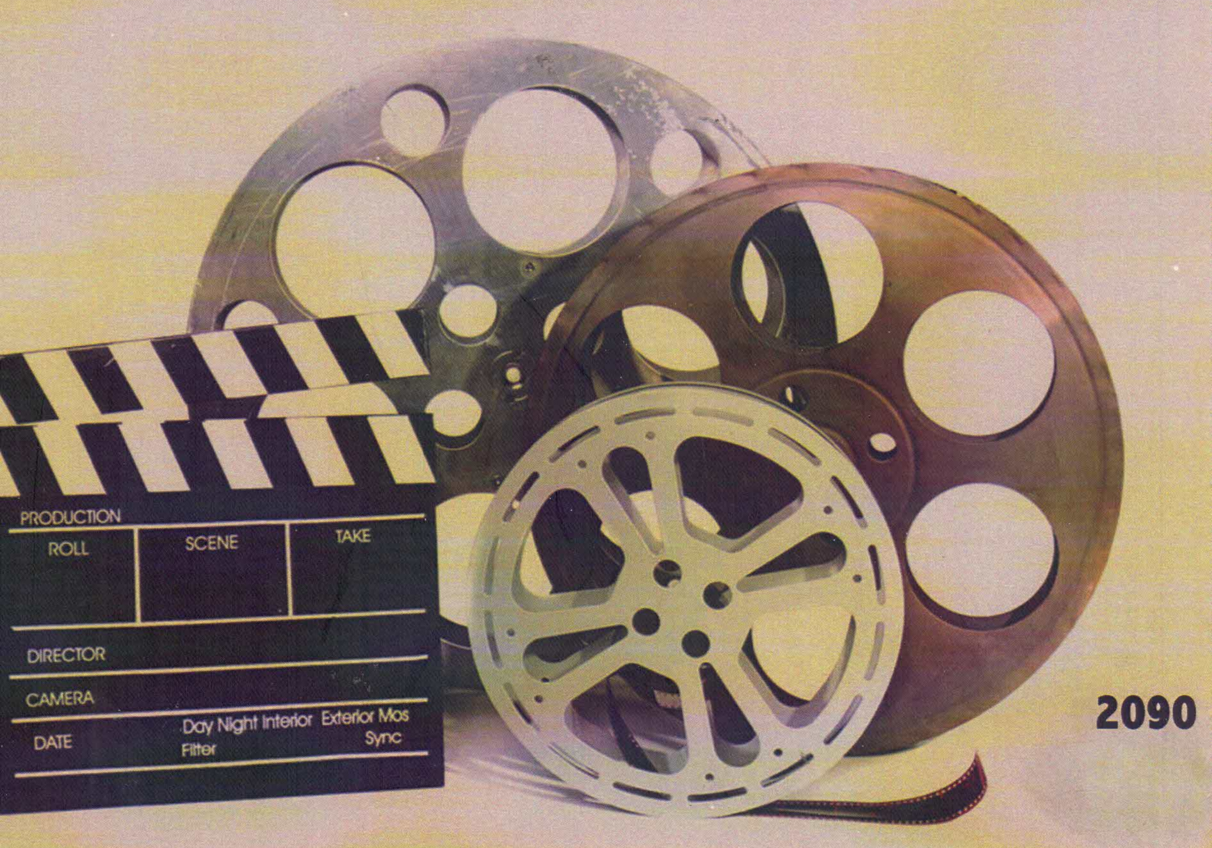
دروس خاصة من أفضل مخرجى العالم

إعداد وتحرير: لوران تيرار

ترجمة: محسن ويفى

المركز القومى للترجمة

2090





فـى هذا الكتاب يتحدث لوران تيرار إلى واحد وعشرين مخرجاً من أفضل مخرجى السينمـا فـى العالم، حيث يسمـح لكل منهم الوصول إلى جوهـر وسر أسرار صنعته. فى هذه الحوارات التـى ظهرت فى البداية بمجلة ستديـو الفرنسية ثم ظهرت فى كتاب بإنجلتـرا لأول مـرة - يكشـف هـؤلاء المخرجـون عـن رؤاهـم وعـن حرفيتهم السينمائية أيضاً، ويلقى الكتاب الضوء على هـذه المسألة وعلى المخرجيـن أنفسهم مما يجعلنـا نعى ما الذى يجعل من كل مخرج - وأفلامه - نسيجاً وحده وموهبة فريدة.

تصميم الغلاف: عبدالحكيم صالح

محاضرات فى الإخراج السينمائى

دروس خاصة من أفضل مخرجى العالم

المركز القومى للترجمة

تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: انـور مغيـث

- العدد: 2090
- محاضرات فى الإخراج السينمائى: دروس خاصة من أفضل مخرجى العالم
- لوران تيرار
- محسن ويفى
- الطبعة الأولى 2014

هذه ترجمة كتاب:

MOVIEMAKERS' MASTER CLASS:

Private Lessons from the world's Foremost Directors

By: Laurent Tirard

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

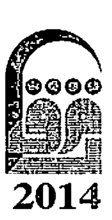
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

محاضرات فى الإخراج السينمائى

دروس خاصة من أفضل مخرجى العالم

إعداد وتحرير : لـوران تـيرار

تـرجـمـــة : محسن ويفى



2014

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

تيرار؛ لوران
محاضرات فى الإخراج السينمائى: دروس خاصة من أفضل مخرجى العالم/ إعداد وتحرير: لوران تيرار؛ ترجمة: محسن ويفى
ط١ – القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٤
٢٤٨ ص؛ ٢٤ سم
١- الإخراج السينمائى – مقاولات ومحاضرات
(أ) تيرار، لوران (محرر)
(ب) ويفى، محسن (مترجم)
(جـ) العنوان ٧٩١,٤٣٠٢٣٣٠٤

رقم الإيداع ٢٠١٢/٢٢١٦
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978-977-704-947-4
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

مقدمة المترجم

"محاضرات فى الإخراج السينمائى" ليس كتابا فى حرفة السينما وتقنياتها المختلفة، وإنما هو كتاب خاص بالإبداع السينمائى عند مجموعة كبيرة من أفضل مخرجى السينما فى أمريكا وأوربا وآسيا أيضا. والسؤال الأساسى الذى يطرحه هو: كيف يمكن أن تتخلق خصوصية المخرج وبصمته الخاصة؟ صحيح أن الكلام عن الحرفية أخذ حيزا من هذه المحاضرات، وبالذات الخاص بنوع العدسات التى يفضلها كل مخرج عند إخراجه لأفلامه، ولكن برغم ذلك، فالحديث عن الحرفة - فى الكتاب - هو صنو خاص بالإبداع، كما أكد السؤال عن أين يضع المخرج الكاميرا عندما يأتى إلى موقع التصوير، يجيب أغلب المخرجين بأنه من الأهمية أن تعرف أولاً لماذا نضع الكاميرا فى هذا الموضع أو ذاك، أى بكلام سهل وبسيط، إن وضع الكاميرا هو جزء من رؤية المخرج السينمائية للعمل كله، وبالتالى لابد أن يتسق وضع الكاميرا فى مشهد - بل فى كل لقطة - مع وضعها فى المشاهد الأخرى، بما يمثل - فى الأغلب الأعم - وحدة جمالية واحدة ومتناغمة، وهو ما يخلق بدوره صورة بصرية تجد مبرراتها عبر تفاصيلها المختلفة من تضافر عناصرها التكوينية، طبقًا لمنطق محدد سواء عبر حكى حكاية أو لخلق ما سمّاه جودار باللامرئى عبر المرئى (المستوى المباشر فى حكى حكايته)، هذا التكثيف البصرى متعدد المستويات والذى هو - فى نفس الوقت - يعكس خصوصية المخرج فى عالمه الخاص.

هذا وما قد يسرى على وضع الكاميرا - المشار إليه - يسرى أيضا على أنواع العدسات المختلفة، كما يسرى على حركة أو حركات الكاميرا، فقد يكره مخرج نوع عدسة معينا (كالزووم مثلا) بشكل عام، إلا أن الحاكم الأساسى لاستخدام العدسات

هو ماذا ستعطيك هذه العدسة فى تحقيق ما تريد ضمن رؤيتك (البصرية والفكرية) للفيلم ككل.

الكتاب، فى فهمي، يهتم أساساً بسؤال "لماذا"؟ أكثر من سؤال "كيف"؟ وحتى إذا كانت "كيف" تقود أحيانا الأسئلة، لكن سرعان ما يتضح أن السؤال الأساسى فى الحقيقة هو "لماذا"؛ فلماذا نضع الكاميرا فى هذا المكان ولا نضعها فى موضع آخر؟ لماذا لا تستخدم العدسة الزووم وتفضل استخدام حركة الكاميرا التراكنج أو الدوللى مثلا؟ لماذا لا يقوم – أو تقوم – بعمل بروفات مع الممثلين قبل التصوير؟ لماذا تقوم بتغطية المنظر الواحد بعدة لقطات مصورة من هنا ومن هناك أيضا؟ فى التحليل النهائى، لماذا هى التى تصنع أو تبدع فيلما عابراً للحظة الآنية ويتجاوزها إلى لحظات تاريخية قادمة أيضا.

وهل كل ذلك من أجل الجمهور أم من أجل ذات المخرج فحسب؟ بمعنى آخر: هل تفكر فى الجمهور الواسع عند صنعك للفيلم أم ماذا؟ هى أسئلة إذن فى الإبداع السينمائى تظهر جلية وظاهرة مرات، وأحيانا قد تفهمها من بين سطور أسئلة عن حرفية الإخراج عند ذلك المخرج أو ذاك. ولكى نتأكد من ذلك يكفى أن نعرف أن بعضا من المخرجين الذين يتضمنهم هذا الكتاب، هم مخرجون يعرفون بأنهم مخرجو أفلام إثارة وتشويق، وهم فى سبيل تحقيق ذلك لابد وأن يهتموا بالحرفة السينمائية باعتبارها شغلهم الشاغل، وهذا مفهوم بمعنى ما، ولكنهم وهم يؤكدون ذلك، يسعون فى نفس الوقت إلى وضع بصمة خاصة بإبداع سينمائى خاص على أفلامهم، نراها واضحة فى كل منها فيلماً بعد آخر، مما يجعل منها روائع بصرية تعكس رؤية جمالية من ناحية، وتضع بعض هذه الأفلام فى مصاف روائع السينما فى العالم عبر تطورها المديد (أمامنا، كمثل، هيتشكوك الغائب الحاضر فى هذا الكتاب). والأمثلة فى هذا الكتاب عديدة ومتوفرة، ولن نستشهد بردود مخرجين معروف عنهم اهتمامهم المتطرف بجماليات السينما ضمن رؤيتهم للعالم ولواقعهم الخاص، كفنان السينما الفرنسى العظيم جان لوك جودار، وإنما سنقتبس من أمثلة أخرى ومن آسيا وتحديداً من

هونج كونج، يقول وونج كار – واى "عليك أن تسأل نفسك سؤالاً: لماذا؟ لماذا أضع الكاميرا هنا وليس هناك؟ فلابد أن يكون هناك نوع من المنطق، حتى ولو لم يعنِ ذلك شيئا لأى أحد فيما عدا أنت. إنه مثل الشعر، بالفعل، فالشعر يستخدم كلمات بوسائل مختلفة، أحيانا يكون ذلك من أجل جرس الصوت أو من أجل النغمة، أو من أجل المعنى.. إلخ.. فكل واحد يستطيع خلق لغة مختلفة باستخدام نفس العناصر." ويقول أيضا بعد ذلك: "كى تصير مخرجا، يجب أن تكون صادقا، ليس مع الآخرين، وإنما مع نفسك، فعليك أن تعرف لماذا تصنع فيلما، وعليك أن تعرف متى ترتكب خطأ؟ ولا تضع وزر ذلك على الآخرين".

أما المخرج الفرنسى كلود سوتييه، فهو يؤكد مشدداً على الرؤية الخاصة بالمخرج رغم الاختلاف من فيلم لآخر طوال مسيرته الفنية العظيمة، يقول: "عند مشاهدة أفلامك مرة أخرى، ستكتشف كل الأشياء المرتبطة معا، كل الأشياء التى تضعها داخلها بانتظام على غير وعى منك شخصيًا، مع الفهم بأثر رجعى، أستطيع تفهم حماسى الزائد تجاه معالجة الشخصيات الرجالية بحدة أكثر من الشخصيات النسائية، والذى ربما يعود إلى طفولتى، وإلى حقيقة أننى قد تربيت فى بيت بأب غائب. تتكرر أنواع من كل هذا داخل كل فيلم، سواء عن رغبة منى أو من غير رغبة. تتغير الأماكن والشخصيات الأخرى أيضا، ولكن التيمات البارزة تتكرر. فى الواقع، برغم كل الطاقة التى أودعها فى كل مشروع جديد لجعله مختلفاً. فى النهاية، فإننى قد صنعت نفس الفيلم طول حياتى". كما يذهب بيدرو ألمودوفار، المخرج الإسبانى، "لهذا، فالسينما فوق كل شيء، استكشاف. فأنت تصنع أفلاماً لأسباب شخصية على نحو واضح، لاكتشاف أشياء من أجل ذاتك. إنها مسألة مألوفة، على نحو ساخر، أن تحدث عن طريق وسيلة تعبير تستهدف أكبر جمهور ممكن. إنها شيء ما تفعله من أجل الآخرين ولكنها تنجح فقط لو أنك مقتنع أنها من أجلك وحدك".

هذا المزيج المدهش من الإبداع السينمائى ما بين البصمة الخاصة لكل مخرج (أو ما يسمى – نقديا – بالأسلوب الخاص بالمخرج)، وما بين أسرار الصنعة المحددة

لكل مخرج، هو الذى يغلف الإجابات المختلفة والمتباينة لكل مخرج من هؤلاء المخرجين العظام الذين يحتويهم هذا الكتاب، وهو نفسه الذى يبين الدافع الأساسى لكل منهم فى صنع السينما، وهو أيضا الذى يكشف عن سحر السينما وخصوصيتها البديعة (كفن)، كما يظهر هذا العشق الفريد الذى يكنه آلاف الملايين من جمهورها وعاشقيها هنا وهناك وفى كل مكان من الدنيا حولنا. بالتأكيد لن تفى هذه المقدمة المختصرة بكل ما تحتويه هذه المحاضرات من خصوبة وطزاجة، أرجو أن تكون دافعا لكل مخرجى السينما الناطقين بالعربية، وبالذات هؤلاء الذين يبدأون عملهم السينمائى، فى طرح السؤال الأساسى الذى يجب طرحه: لماذا؟ ثم، كيف؟

لماذا يريد العمل فى إخراج الأفلام؟ لماذا يريد إخراج هذا العمل بالذات؟ وكيف يمكنه عمل ذلك؟ أى ما الوسائل (أو الوسيلة الأساسية) السينمائية فى سبيل تحقيق ذلك؟ وما وجهة النظر السينمائية والفكرية التى لابد أن يتضمنها عمله هذا؟ أسئلة كثيرة تثيرها ردود وإجابات هؤلاء المخرجين العظام على أسئلة محرر هذا الكتاب، وذلك من أجل المذاق الخاص والعطر الفواح لفن السينما الخلاق فى سبيل استكشاف أسئلة الواقع والوجود الإنسانى ومعضلاته المعقدة.

محسن ويفى

فبراير ٢٠١١

تمهيد

فى ديسمبر ١٩٩٥، طلبت منى مجلة ستديو (Studio) أن أجرى حواراً مع المخرج الشاب جيمس جراى (James Gray)، الذى أثار فيلمه الأول أوديسا الصغيرة (Little Odessa) بالفعل إعجابى. ورغم تحفظ قليل فى البداية، تحول جيمس إلى متحدث منطلق، إلى شخص دقيق بشكل مبالغ فيه. وتحولت الساعة الواحدة المقررة لإجراء المقابلة إلى ما يقرب من ثلاث ساعات سارة يتخللها غداء. وعندما كنا على وشك الرحيل، سألته عما يشغله الآن. أجاب بأنه يكتب بتمهل سيناريو جديداً – الذى سيصير فيلماً قام بإخراجه تماماً بعد ذلك بخمس سنوات اسمه المساحات (The Yards) – وأن عمله الأساسى كان تعليم صنع الأفلام لطلاب السنة الأولى فى يو.سى.إل.إيه UCLA(*).

ولابد أن أعترف بأن رد فعلى الأول كان الغيرة. فقبل ذلك بثمانى سنوات، التحقتُ بمدرسة الفيلم بجامعة نيويورك (New York University Film School) بأمل ساذج أن يقوم بعض من المخرجين المشهورين ممن تخرجوا فى المدرسة – مارتن سكورسيس (Martin Scorsese)، أوليفر ستون (Oliver Stone) وإيثان كوين (Ethan Coen) – بتعليمنا دون موعد سابق أشياء قليلة، أو على الأقل أن يعطونا محاضرة بين وقت وآخر، لكن ذلك لم يحدث قط، لقد تعلمنا على أيدى أساتذة عظام، وأشعر بالامتنان لكل المدد والإلهام اللذين منحانى إياه. وما زلت أتمنى لو أننى قد حصلت على محاضرة واحدة على الأقل مع من كانت أفلامه مثار إعجابى وهؤلاء الذين تتسم معرفتهم بقدر أكبر من

(*) UCLA اختصار لجامعة كاليفورنيا بلوس أنجلوس: California University of Los Anglos» (المترجم).

العملية والتخصصية. وهذا قد يفسر فكرة أن بعض المحظوظين، طلاب السنة الأولى فى (UCLA) قد ولجوا إلى داخل صنع الأفلام عن طريق البعض من أمثال جيمس جراى، قد جعلنى أكثر من مجرد غيور صغير.

عندما عدت إلى البيت بعد هذه المقابلة، انتابتنى فكرة مجنونة وهى، أن أسأل جيمس عما إذا كان بإمكانى الحضور داخل فصله لمدة فصل دراسى كامل، أدونّ ملاحظات، ومن ثم أقوم بنشر ملخص فى المجلة. كنت أشك أن جيمس سيوافق على هذه الفكرة، كما أننى كنت أعرف أن ستديو سترفض تمامًا أن تتركنى كى أنفذ مثل هذا المشروع. لكن التفكير فيه ظل داخلى فى كل الأحوال.

أود أن أوضح أن، من حين لآخر، أحاول على نحو متهور أن أحدث تغييرًا فى حياتى المهنية. فى الأصل لم أخطط كى أصير صحفيًا. أردت أن أصنع أفلاما. وهكذا، بعد أن تخرجت فى جامعة نيويورك (NYU) ذهبت مباشرة إلى هوليوود، واثقًا أن الاستديوهات الكبيرة ستتوسل إلىّ لإخراج قنبلتها التالية. ولستُ فى حاجة للقول بأننى قد أنهيت كل التوسلات – وكنت ممتنا للغاية عندما رسوت فى النهاية على وظيفة بمرتبة أقل كقارئ سيناريو، واجب أن أنوه أن معظم السيناريوهات التى مرت علىّ كانت مرعبة أما السيناريوهات الجيدة، رغم ذلك، فقد كانت تامة الصنع ورائعة، حتى إننى أدركت أننى سأستغرق وقتًا طويلاً حتى أصنع أفلامى الخاصة. فلم أبلغ النضج بعد، وربما لا أملك الموهبة أيضا. لكن دعنا لا نبالى بتلك الإمكانية فى الوقت الحالى.

وما إن تبخرت أوهامى بسرعة، حتى قابلت واحدًا من محررى مجلة ستديو، آخر مطبوعات السينما الفرنسية جدية، الذى قدم لى عرضًا كى أصير ناقدًا. ورغم المأمول من مشاهدة أفلام طول العام مدفوعة القيمة كان أمرًا مغريًا فإننى قد ترددت للغاية. دائمًا ما أخبرنى والدى، بطريقة شديدة الوثوق، بأننى إذا فشلت باعتبارى مخرجًا، فإننى أستطيع دائمًا أن أصبح ناقدًا سينمائيا. ومع ذلك كله كنت عازما أن أبذل جهدًا كافيًا وصولاً إلى هدفى المنشود، فلم أكن أريد أن أظل محبوسا فى النهاية فى وظيفة ميتة.

ولكننى أخذت المهمة على كل حال، وإن تحولت إلى نقلة أفضل مما كنت أتخيل. تعلمت أن أشاهد الأفلام بطريقة تحليلية أفضل، وصرت أفضل فى التواصل مع ما أحبه وما أكره منها. الأجمل فى كل ذلك، أننى أخيرًا أتيحت لى الفرصة أن أقابل أناسا لم أكن أتخيل مقابلتهم، على الأقل عندما أكون مستيقظًا.

فى داخلى - رغم ذلك - كنت ما زلت صانعًا للأفلام. وبعد انقضاء سنوات عديدة فى مشاهدة أفلام، فإن هناك شيئًا ما يخبرنى بأنه قد حان الوقت كى أعود لصنعها.

قولى إننى كنت خائفًا قليلاً من مسألة هجر وظيفة مضمونة كى أقفز إلى العالم المجهول لصنع الأفلام المستقلة، إنما هو قول مخفف للتعبير عن واقع الحال، لقد كنت مرعوبا، لقد مرت عشرة أعوام منذ أن قمت بإخراج فيلم قصير. ولقد ولّت سنوات الدراسة منذ فترة طويلة، وفقدت الإشارات والتعليمات الدالة لأساتذتى. احتجت لإنعاش مرجعياتى، ولأن أجد أستاذًا يعيدنى مرة أخرى إلى الأساسيات. ومن هذه النقطة ذهبت كى أجرى مقابلة مع جيمس جراى.

بعد تلك المواجهة، ترسب داخلى أننى بالفعل فى وضع نموذجى يتيح لى أن أحيى - وأن أتم - فهمى الشامل للفيلم. حتى ذلك الحين، مارست دائمًا عملى من وجهة نظر صحفية بشكل واضح. ولكننى أدركت الآن أنه يمكننى الاقتراب منه باعتباره صانع سينما. وبدلاً من سؤال مخرجين أسئلة وجّهت إليهم مرات عديدة - أسئلة من قبيل "ما نوع العمل مع هذه الممثلة أو تلك؟ هل هى فى الحياة الحقيقية مثلما هى فى فيلمك؟" لماذا لا أسأل أسئلة أكثر عملية من قبيل" كيف تقرر أين تضع الكاميرا من أجل لقطة محددة؟" سؤال أوّلى للغاية، مفروغ منه - ولكنه سؤال حاسم.

قررت أن أقيم مجموعة مقابلات سمّيتها دروسا سينمائية (Leçons de Cinéma) وأقنعت محررى مجلة ستديو بإتاحة الفرصة للمحاولة. كنت قلقًا قليلاً بشأن قراء الاستديو، الذين يشترون المجلة لاقترابها الساحر من الأفلام بشكل واضح - وما يشتمل على ذلك من صور مكبرة وأحاديث مطولة مع النجوم - وإن هؤلاء القراء لابد سيجدون محاولتى شديدة التقنية وغامضة. لكن أقر وأنا عاقد العزم بتوقع خدمة

ذاتية لمشروعى، قمت بتنحية هذه الشكوك جانبا. وهكذا قمت بإعداد تصميم يشتمل على عشرين سؤالاً أساسياً لطرحها على مجموعة متنوعة من المخرجين الموهوبين. سألت أسئلة ذات حس وجودى، مثل "هل تصنــع فيلما كى تعبر عن أفكــار ملموسة، أم أن الفيلم هو طريقة للكشف عما تريد قوله؟"، وأخرى عملية مثل "كيف تقرر وضع زوايا الكاميرا؟".

حاولت أن أسأل أسئلة مختلفة لمخرجين مختلفين، مكيفا المقابلات حسب كل واحد منهم. لكننى توصلت إلى أن ذلك سيكون خطأ. وبالفعل، صار واضحاً بسرعة أن الوجه الأكثر سحراً لهذه السلسلة من الأسئلة قد أوضح أن لمائة مخرج مائة طريقة مختلفة لصنع فيلم، وأنهم جميعا على حق. ويكمن درس كل هذه المقابلات فى أنه على المرء بحق أنْ يبدع طريقه الخاص فى صنع الفيلم. فمخرج شاب قد يحب أسلوب لارس فون ترايز (Lars Von Trier) العصرى، لكنه يشعــر براحة أكــثر فى طــريقة وودى آلان (Woody Allen) فى توجيــه ممثليــه. من الممكن استــخدام كلا الأسلوبين ومزجهما معا كى ينتجا شيئًا جديداً مختلفاً تماماً.

عند اختيار المخرجين أردت أن تصير المقابلة سهلة. نحيْت جانبًا اختيارات الذوق الشخصى، فهناك عدد ضخم من المخرجين الذين جعلهم عملهم وتجربتهم مرشحين بارزين. ووضعت على الفور قائمة بنحو سبعين اسما. وكان الجــزء الصعب هــو ضمان وقت داخل جداول عمل هؤلاء المخرجين المكثفة. فى الواقع، الوقت الوحيد الذى يمكن لصحفى الحصول عليه منهم والجلوس لمدة ساعة والإجابة عن الأسئلة هو: عندما يروجون لفيلم. لذا لو انتابتك الدهشة من كيفية اختيارى لواحد وعشرين مخرجاً ضمن هذا الكتاب من قائمتى الأصلية ذات السبعين اسما، سأرد بأنهم ببساطة الواحد والعشرون مخرجاً الذين طرقوا الباب. بدقة أكثر، هم الواحد والعشرون مخرجاً الذين قدموا إلى باريس مع أفلامهم الجديدة.

جداول مخرجى الترويج مزدحمة، ونادراً ما استطعت الحصول على أكثر من ساعة مع أى مخرج، ومع ذلك فقد رتبت أحيانًا لنيل ساعتين. فضيق الوقت كان محبطاً.

وفى نفس الوقت، فإن هؤلاء هيمنوا على مهنتهم إلى درجة بالغة، حتى إنهم كانوا قادرين على إجابة أسئلتى بسرعة مؤثرة. فـ«أوودى آلان»، مثلاً، انتهى من كل المقابلة فى ثلاثين دقيقة مضطربة. لقد أجاب عن أسئلتى بنفس واحد وبمنتهى السرعة، حتى إننى ارتبت أن يكون أحدهم قد سرب له الأسئلة من قبل. على أية حال، كل كلمة أدلى بها تقريبًا مذكورة فى النص النهائى، والذى سيعطيك فكرة جيدة عن دقته فى المقابلة. استمتع قراء مجلة ستديو بروعة هذه المقابلات وأرسلوا رسائل تشير إلى ذلك. وعلى عكس تخوفاتى الداخلية عن أنها متخصصة جداً، يبدو أن هؤلاء "الأساتذه الكبار" يطيبون للمعدل المتوسط من رواد السينما الذين يريدون مزيداً من المعلومات عن كيف أخرجت الأفلام التى يشاهدونها. وأعتقد أنهم يقدرون أيضا على تكثيف الصياغة. بالنسبة لطالب السينما المتخصص والجـاد، ربما كان الأمر غير مقبول، أن يتم توصيل فكر المخرج فى أقل من خمسمائة صفحة. لكن بالنسبة للبشـر العاديين – مثلى – فإنهم لا يجدون دائمًا الوقت كى يقرأ مجلداً ضخمًا يتنـاول كل مخرج يجدونه آسراً.

وقد استمتع المخرجون بالمقابلات أيضا. فقد كانوا سعداء بالفرار من رتابة واجباتهم الترويجية لفترة زمنية كى يناقشوا أخص خصوصيات مهنتهم. بعضهم قد أثار الضحك بأننى قد قمت بسرقة كل أسرارهم القليلة، لكنهم قد تناولوا الموضوع ببشاشة، وكانوا عادة شغوفين لقراءة المقابلة فى شكلها النهائى. لم يخب أحد من المخرجين قط ظنى فيما عدا واحد فقط. فهـو الذى يجب أن يظل مجهول الاسم والذى عرف بسوء سمعته بسبب أسلوب حياته العاصف، وقد سقط فى النوم العميق أثناء الحوار! وعندما استيقظ، جاءت إجاباته بعيدة جداً عن الموضوع، حتى إننى قد استغنيت عن النص بأكمله. كما يكمن بداخلى ندمان. الأول هو أننى لم تتح لى الفرصة لمقابلة صامويل فوللر (Samuel Fuller) الذى أقام فى باريس لعدة أعوام قبل عودته إلى لوس أنجلوس، حيث توفى عام ١٩٩٧. والثانى هو، ويا للسخرية، لم تتوفر لى الفرصة لمقابلة جيمس جراى، الذى كان فى السابق على رأس قائمتى منذ أن كان

مثيرا لوحيي الداخلي لهذه السلسلة. جاء جيمس إلى فرنسا عام ٢٠٠٠ كي يعرض – فيلمه – مسافات (Yards) في مهرجان "كان" السينمائي، ولكن لسوء الحظ لم أكن هناك في ذلك الحين.

ما الذي حقق أكثر لحظاتي سعادة؟ هناك أمران يمران في الذهن على الفور. الأول عندما أخبرني جان بيير جينيه (Jean Piere Jeunet) أنه قد قرأ مقابلة دافيد لينش (David Lynch) وحاول أن يضع بعضا من أفكار لينش في الممارسة عند تصوير فيلمه. بعث – كائن – غريب (Alien Resurrection). والأمر الثاني عندما سألني تيم بورتون (Tim Burton) في النهاية سؤاله السحري : "هل أنت في سبيلك أن تضع هذا في كتاب على نحو كامل؟".

من الغريب، حتى هذه اللحظة، أن فكرة ضم كل هذه المقابلات داخل كتاب لم تثر عندي (ربما بسبب، كما أشرت من قبل، أنني راغب عن القراءة). والحقيقة يجب أن تقال، فلم أفتح أبداً أيا من كتب نظرية الفيلم منذ أن صرنا طلبة في مدرسة الفيلم. ورغم ذلك، فقد كانت فكرة كتاب يضم كل مقابلاتي مشوِّقة ومثيرة، لكن كيف يمكن تنفيذ ذلك؟ ليس لديّ أدنى فكرة.

شهور قليلة بعد محادثتي مع تيم بورتون. دعيت إلى مهرجان أفنيون (Avignon) السينمائي من قبل جيري رودز (Jerry Rudes) المولود في تكساس ومؤسس ومدير هذا الحدث، الذي أدار هذا "الجسر بين السينما الفرنسية والأمريكية" لعدة سنوات في جنوب فرنسا. لو أنك قد سمعت بهذا المهرجان، فلربما بسبب أن الناس الذين كانوا هناك واستمتعوا به للغاية قد حاولوا الاحتفاظ به في طي الخفاء. فالمدينة جميلة، ويعاملك فريق العمل بود مثل العائلة، الأفلام رائعة، كما أن طاقة جيري المذهلة تخرج أفضل ما في الناس. في صباح أحد الأيام الذي تخترقه شمس دافئة وأيام منسابة كالخمر لعروض سينمائية ومناقشات، سألت جيري عما يفعل بقية العام؛ أخبرني وضربات من الحظ تغلف إجابته، بأنه يعمل مع وكالة فيفي أوسكار (Fifi Oscard)

فى نيويورك، محاولاً الوصول إلى مخطوطات مثيرة عن الأفلام التى لم تطبع بعد، وبفضل جيرى وفيفى أوسكار، وضعت مقابلاتى فى شكل كتاب، والذى بيع أخيراً للطبع من قبل فابر آند فابر (Faber and Faber inc).

نعود من حيث وصلنا، فلا بد أن أشرح أننى قد ذهبت فى الأصل إلى مهرجان أفنيون السينمائى لعرض فيلم قصير قمت بإخراجه. فعلى مدى نحو ثلاث سنوات، قمت بإخراج فيلمين قصيرين. وبقدر وافر من الحظ، توصلت أخيراً إلى إخراج فيلم طويل ليس فى المستقبل البعيد. وأنا حريص على ذكر كل ذلك، لا لأننى متباهٍ بنفسى وإنما لأننى أحاول استنتاج ما عكسته هذه المقابلات علىَّ وجعلتنى صانع أفلام.

بداية، لقد منحتنى الثقة كى أرى أن هناك مرامى لطرق صنع فيلم. فكل واحد يمكنه الاقتراب من صنع الأفلام بطريقته أو بطريقتها الخاصة؛ وفى الواقع، لابد أن يصير لكل واحد طريقه. وكل ما تحتاجه هو وجهة نظر، غريزة وتصميم. وتأتى الموهبة أثناء الممارسة أيضًا، ولكن ليس من الضرورى إلى الحد الذى يعتقده الناس. فمثلاً، لا يهم امتياز وصنعة جان لوك جودار (Jean-luc Godard) ومارتن سكورسيس (Martin Scorsese) فى كيف ولماذا يصنعان أفلاما، إنهما لم يستيقظا ذات يوم ليجدا نفسهما محملين بالمعرفة. لقد اكتسباها عبر سنوات من خبرة الاكتساب الصعبة. هذا هو ما حاولت تقديمه فى هذا الكتاب عبر محاضرة ممتازة ذات الحس العملى لكل مخرج على حدة. لقد جاءت مشورة كل هؤلاء المخرجين بشكل خاص فى متناول اليد، ويسهل الوصول إليها عندما بدأت فى إخراج أفلامى القصيرة الخاصة. ففى فيلمى الأول، مثلاً، كان علىَّ توجيه تسعة ممثلين فى نفس المنظر، وكنت سعيداً لأننى قد اعتمدت على مشورة سيدنى بولاك (Sydney Pollack) بأن لا تعطى أبداً توجيهات لأى ممثل أمام الممثلين الآخرين. وعندما كنت أحضر فيلمى الثانى، وقد كان أساساً عن صديقين ينجرفان كلٌّ فى اتجاه، تذكرت ما قاله جون بورمان (John Booran) عن استخدام الشاشة العريضة وذلك لخلق علاقة فيزيقية بين الممثلين فى الإطار الذى يمكن أن يوظف باعتباره استعارة

عن علاقتهما العاطفية. ومن ثم قررت تصــوير الفيلم فى شاشة عريضة. لقد بدا أن ذلك غير منطقى، منح طابع الخوف من الأماكن الضيقة للقصــة، ولكن ذلك قد نجح على نحو رائـع.

بالنسبة لى، تعد هذه المحاضرات نصائح موفرة للوقت. لقد استخدمتها بوصفها كشف مراجعة قبل إخراج فيلم كى أرى إن كان بعضا من النصائح يمكن أن يساعدنى فى حل مشاكل فى تصوير ما أقوم بتحضيره. ومع أننى أعتبر نفسى الآن صانع أفلام ولست صحفيًا على الإطلاق، سأستمر فى مطاردة المخرجين على قائمتى من أجل هذه المقابلات المتخصصة، لأننى ما زلت متعجبًا من قدر الأشياء التى أقوم بتعلمها فى كل مرة أتحدث فيها مع مخرج من هؤلاء الكبار. أتمنى لك، أيها القارئ، أن تجد هذه الدروس مفيدة وملهمة كما وجدتها أنا، سواء كنت تحاول أن تصنع أفلاما أم تبحث فحسب عن طريقة أكثر تبصرًا فى مشاهدتها.

لوران تيرار

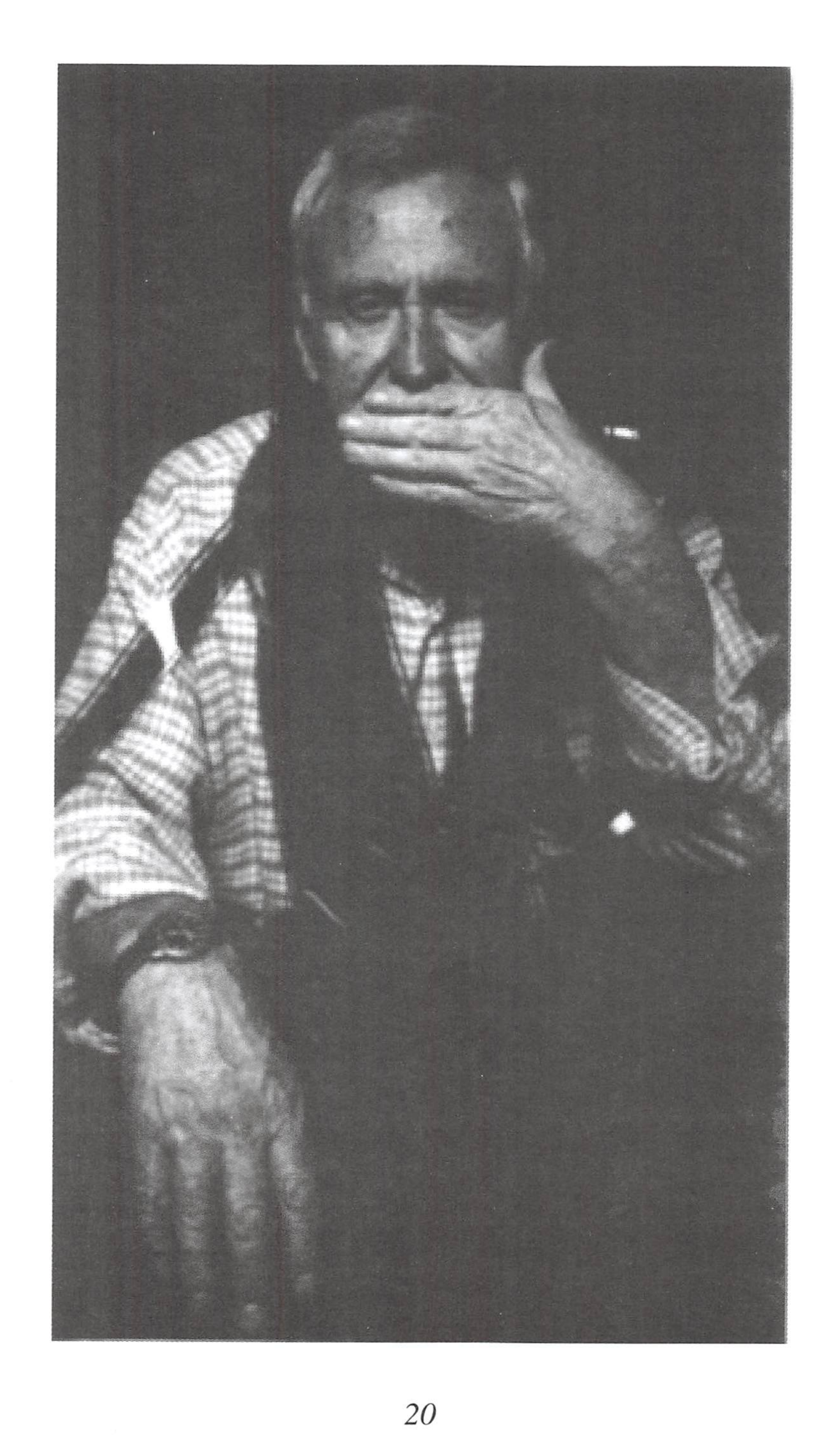
باريس

يونيه ٢٠٠١

فلاحـــو الأرض

جون بورمان-سيدنى بولاك-كلود سوتييه

عنوان هذا الجزء لابد أن يجعل القارئ يعتقد أن هؤلاء المخرجين الثلاثة أصحاب ميول تجاه صنع الأفلام غير الجديدة. وهـذا كله غـير حقيقى. برغم ذلك، فباستثناء جان لوك جودارد (التى تأتى مقابلته فى الجزء الأخير من هذا الكتاب) يعد هؤلاء الثلاثة فى الكتاب هم الذين بدأوا حياتهم السينمائية قبـــل الانقــلاب - المفاجئ - الثقـافى فى أواخر الستينيات، ولذا فيما يبــدو هم الذين استهلوا عملهم السينمائى فى أكثر وسط محـافظ. بالنسبة لهم كان التخلص مما يميز التقليدى وإيجاد صوت شخصى مهمة أصعب بالتأكيد من مخرجى الأجيال التالية لهم. لقد صـاروا مخرجين - مؤلفين - فى وقت لم تكن هذه الفكرة معروفة بعد.



جــــون بـورمــــان

ولد عام ١٩٣٣ ، لندن، إنجلترا

برغم أننى لم أقابل إطلاقًا جون بورمان قبل محاورتى هذه معه، فإن ممثلى أفلامه الذين قابلتهم وافقوا جميعًا على أنه أفضل رجل عملوا معه. هو، حقًا، الرجل الذى يجعلك تشعر فى الحال بالراحة. يبدو بورمان هادئا على نحو مميز، ويبدو أيضًا قادرًا على التعامل مع أى موقف، ومع ذلك فهو مأساوى الطابع، بهزة كتف وابتسامة تقابلنا فى ذات الوقت الذى كان فيلم الجنرال (The General) سيعرض، فى ١٩٩٨. حاولت أن أجامله فى رأيى عن الفيلم، ولكن حدث ذلك على نحو متاقل حتى اعتقدت أنه فهم الفكرة خطأ. قلت لو أننى لم أر اسمه فى صدر الفيلم، لاعتقدت أن مخرجه شاب عمره عشرون عامًا. بدا محتارًا من هذه الإشارة، ولكن ما قصدته هو أننى وجدته مذهلا لأنه بعد كل هذه السنوات من العمل فى إخراج الأفلام، فلا يزال يظهر طزاجة فى إخراج فيلم حديث جدير بالعالمية.

وقد بدأ باعتباره مخرجًا فى ١٩٦٥، وحاول جون بورمان دائمًا – أحيانا بدون نجاح يذكر، فعليًا – استكشاف كل أنماط السينما، من التجريبى – فيلم – (Point Blank) إلى الملحمة الأوبرالية المتطورة فيلم (Excali bur). بفضل محادثتنا، أعرف الآن ما الذى جعل من رؤيته لفيلم أسطورة أرثر (Arthurian Legend) شيئًا أكثر من ملتبس، وأكثر من مثير من أى تفسير سينمائى آخر. تحاورنا لأكثر من ساعة. بشكل واضح تمتع بورمان بإمعانه فى شرح أساسيات مهنته، لكن فى نهاية المقابلة، تجهم فجأة وقال، "انتظر لحظة. لقد سرقت للتو كل أسرارى الصغيرة هنا!" ثم هز كتفيه وابتسم، متمنيًا – لى – حظًا سعيدًا.

فصل جامعى مع جون بورمان

تعلمت صنع الأفلام بطريقة عضوية للغاية. فقد بدأت باعتبارى ناقدًا سينمائيًا عندما كنت فى الثامنة عشر، أكتب متابعات لجريدة ما. ثم التحقت بوظيفة محرر سينما متدرب، ثم محرر، بعدها بدأت فى إخراج الأفلام الوثائقية لحساب الإذاعة البريطانية BBC. بعد فترة، صرت لا أرضى عن الأفلام الوثائقية، فبدأت فى جعلها أكثر درامية رويدا رويدا، حتى أخرجت دراما لحساب التليفزيون ومن ثم للسينما. لقد كان الأمر بالفعل عضويًا وطبيعيًا، وما ساعدنى فى كل الوثائقيات التى أخرجتها كان بالفعل واقع تصوير كثير من السينما، والألفة التى خلقتها مع عملية صنع الأفلام. بالنسبة لى، لم يثر التكنيك (حرفية للسينما) قلقى على الإطلاق. لقد كانت هناك حتى قبل أن أقوم بتصوير فيلمى الأول. ولم أناضل كثيرًا قط فى سبيل امتلاكها. أعرف أن معظم المخرجين الآن يلتحقون بمدارس السينما، ولكننى لا أعتقد كثيرًا فى هذا النظام. أعتقد أن صنع الأفلام هو فى الأساس ممارسة عملية، وأعتقد أن نظام التلمذة كان دائمًا هو الأكثر فاعلية. أقصد، النظرية ممتعة، ولكنها ممتعة فقط عند ارتباطها بالشغل العملى. وخبرتى مع طلاب السينما هى أنهم غير عمليين عندما ينحصر الأمر فى الوجه البراجماتى لصنع الأفلام. ومع ذلك، فقد ساعدت مخرجين شبانًا لصنع أول أفلامهم. لقد قمت بإنتاج أول أفلام المخرج نيل جوردان (Neil Jordan)، على سبيل المثال وكان الأمر فى الحقيقة أشبه بعملية درس خصوصى. عندما تقوم بتحضير فيلم مع مخرج شاب، أجد أن الشىء الأكثر أهمية فى تعليمه، وهو الشىء الذى يفشل فيه حتى المخرجين ذوى الخبرة، هو القيام بأمانة بتزمين السيناريو. الآن، يبدأ معظمهم فى صنع صورة والتى هى طويلة جدا. وبالتالى لو أنك تنتهى من قطع أول والذى طوله ثلاث ساعات وتضطر إلى التقليل إلى ساعتين، فهذا يعنى أن ثلث الزمن الذى قطعته فى تصوير الفيلم أصبح زائدًا على الحاجة، لأنك قضيت هذا الزمن فى مشاهد لن أستفيد منها فعليا داخل الفيلم. بطبيعة الحال، من المهم دائما أن تصير لديك إضافة قليلة، مناظر قليلة تستطيع أن تقطع بينها أو تستبعدها لو أنها غير مهمة. لكن فى معظم

الحالات، أنت تستنيم لنفسك. فأنت لست متيقنا بطولها لأنك لا تستطيع تحمل العودة إلى السيناريو وتقوم بالتضحية ببعضه. كى تفعل هذا، مع ذلك، فإن أفضل طريقة هو أن تجدها عندما تقوم بجدولة التصوير. فهذا المنظر يحتاج إلى أربع عشرة لقطة؟ لا بأس، سيستغرق ذلك يومين. هل يستحق هذا المنظر بالفعل يومين من التصوير؟ لو أن الإجابة بلا، فما عليك إلا أن تعيد كتابة المنظر أو تستغنى عنه تماما. وهكذا، عليك النظر إلى الموارد، تنظر إلى المال الذى عليك أن تستنفده فى الفيلم، وأن تنظر إلى الوقت وإلى المجهود اللذين سيتم تخصيصهما لكل منظر، وعليك أن تحكم عما إذا كان يستحق ذلك أم لا يستحق.

كل المخرجين يكتبون

الإخراج هو بالفعل كتابة، وكل المخرجين الجادين يكتبون وعليهم عدم التصديق على ذلك، غالبًا لأسباب تعاقدية، لكننى أعتقد أنك لا تستطيع فصل تشكيل السيناريو عن كتابته. وأعتقد بأن كل المخرجين الجادين يشكلون سيناريوهاتهم، بما يعنى أنهم يجلسون مع الكتاب ويضعون الأفكار فى شكل ويمنحونها بنية، أن هذا هو الجزء الرئيسى فى عملية الإخراج. فإليها يمكنك أن تضيف المسألة الكلية الخاصة بالتفسير والكشف. فأنا أصنع الأفلام من أجل الاكتشاف. لو أننى لا أعرف عن ماذا يدور الفيلم، فإننى سأواصل تنفيذه. أما إذا عرفت بدقة عما يدور الفيلم، فإننى سأفقد الشغف به. لذا فإن إثارة الاكتشاف هو الذى يجذبنى. والخطر الذى ينطوى عليه ذلك، وعليك دائمًا أن تأمل بأن ذلك سيقودك إلى شىء ما هو بالفعل جديد، وطازج وأصلى. اللحظة الوحيدة عن ماذا يدور الفيلم هى، عندما أشاهده مع الجمهور. وهناك دائمًا مفاجآت. عندما أخرجت فيلم أمل ومجد (Hope and Glory)، والذى هو عن ذكريات طفولتى، لم أكن أدرك حتى رأيته منتهيا أن هيمنة أسطورة آرثر علىّ يمكن تفسيرها فى حقيقة أن أفضل أصدقاء أبى كان على علاقة بأمى. فقد كونوا نفس الثلاثى الذى تجده مع أرثر، لانسيلوت وجينيفر. لكن ذلك لم يتبين لى إلا مع تملكى لهذه الموضوعية، إلا عندما صرت ضمن فريق مشاهدين أكثر من كونى داخل الفيلم.

كلاسيكية عكس غلطة

أعمـل بطريقة خـاصـة، يمكنك أن تسميها كلاسيكية هـادئة، بمعنى، مثلاً، إننى لا أحرك الكامـيرا دون أن يكون للحـركـة هدف من ذلك. أيضـا لا أقطع دون ضـرورة للقطع. ولكن ذلك لا يعنى أننى ضد التجريبية. فـهى بعيدة عن ذلك. ولكن بـالنسبة لى، أنها تنجح على مستوى آخر. فمثلاً، يمكن اعتبار فيلم ليو الأخير (Leo the Last) هو أكثر أفلامى تجريبية، حيث استخدمت نوعا من تكنيك مـا بعد حداثى (Postmodern) لجعل الجمهور مدركـاً بحقيقة أن ذلك فيلم، إنه اختلاق، إنه خدعة ملفقة، فالموضـوع كان مـعلقاً عليه داخل الفيلم. وهو مـا يفسـر بداية الفيلم بمارشيللو مـاسترويانى وهو يقود سيارته داخل الشارع مع أغنية تقول "أنت تشبه نجم سينما" وقد ابتلى الفيلم بالفشل، بمعنى أنه لم يصل إلى الناس، وهو مـا قد يحدد معنى الشىء التجريبى. فى حالتى، النحو الذى عادة أستخدمه هو ذلك الذى تعلمته من الأفلام الصامتة. لو أنك نظرت إلى استـخـدام دى. دبليـو . جريفـيث (D.W.Griffith) للقطات المقربة والصـور النصفية – ذات الظلال خلفها – على سبيل المثال، والطريقة التى تستخدم بها اللقطات المقربة لتوضيح فكرة، فيمكنك أن ترى إلى أى حد السينمـا الحديثة تبدو غليظة تماماً بالمقـارنة مـع مـا كـان عليه الأمـر حينئذ. بمنطق النحـو البـصـرى، بالنسـبة لى، فـإن العلاقات المكانيـة بين الشـخـصيات تعد هى الشىء الحيوى. لو أن الشـخـصيات على مقربة عـاطفيـة، فإننى أقدمـهم فيزيقيا قريبين. ولو أنهم مبـتعدون عـاطفيًا، سـأجعلهم بعيدين. وهذا يفسر لمـاذا أحب استخدام السينمـا سكوب، لأنها تسمح لك بتقديم ذلك، أى تقديم المسافة المكانية بين الممثلين(*).

وهكذا ففى فيلم الجنرال (The General)، مثلا، ستلاحظ أن مشـهد السرقة، الذى ينفذ عرفيا الآن بكثير من القطع السريع، قد نفـذ بلقطات بعـيدة، كما أن كل الحدث قد تم داخل الإطار. بالمقارنة مع ما أسميه "غلظة جديدة" فى السـينما، والتى هى شكل

(*) سينما سكوب هى أكثر شاشة استخدمت فى السينما، بمعدل شكل ٢,٣٥ : ١(بمعنى أن الجزء الأفقى من الإطار هو ٢,٣٥ أطول من الجزء الرأسى). أغلب الأفلام هى بمقياس ١:١,٦٦ أو ١:١,٨٥.

من السذاجة، لأنها تصنع من قبل أناس لا يعرفون حقا ما يساوى قبضة يد من تاريخ السينما.

إنه التوليف من نوع MTV، حيث الفكرة الرئيسية هى الأكثر تضليلاً والأكثر إثارة. إذا نظرت إلى شيء ما مثل "هرماجيدون "معركة فاصلة" Armageddon" ستجد كل الأشياء المحظور استخدامها فى السينما الكلاسيكية، مثل تخطى (تجاوز) الخط (الوهمى)، قفز الكاميرا من جانب لآخر. إنها طريقة لاختلاق الإثارة، ولكنها لا تملك حقيقة أى أساس لذلك. وأجدها نوعا من الحزن لأنها تشبه رجلاً عجوزاً يحاول ارتداء ملابس مراهقين.

منح حياة لمنظر

هدفى الأساسى، عندما أعالج منظراً، هو بكل وضوح منحه أقصى حياة ممكنة. ولكى أحقق ذلك، أول شيء أفعله هو التدريب. ليس فى يوم التصوير ذاته بل قبل ذلك. ولا أفعل أى شيء متعلق بالمكان مع الممثلين. إنه فقط نوع من السؤال حول اكتشاف المنظر. وأجد أن ما هو محدد مع الممثلين هو ارتجال ما يحدث قبل وبعد المنظر. ثم، عندما أذهب إلى مكان التصوير من أجل التصوير الفعلى، أبدأ فى الصباح، أجهز اللقطة الأولى، أضع الكاميرا، أكوِّن التكوين وأضع العلامات المحددة للممثلين بينما يكونون فى الماكياج.

هناك شيء ما أستخدمه دائما لضبط التكوينات هو جهاز ميتشل القديم المسمى (Sidefinder)(*) وهو جهاز يوضع على جانب الكاميرات قبل أن تلتقط الصور من خلال العدسات. إنه شيء كبير عليك أن تمسك به أمامك، وبدلا من وضع عينيك داخل

(*) Sidefinder هو أحد مكونات كاميرا ميتشل ١٦ مللى المخترعه بواسطة جورج ميتشل وهنرى بوجر عام ١٩١٩، وذلك لبيان المسافات بين الموضوعات المختلفة أثناء تصويرها والعلاقة بينها. وإمكانية تصحيح هذه العلاقات قبل أن يبدأ التصوير (المترجم).

شىء ما، عليك أن تسير أمامه ببطء فيمكنك تحديد التكوين مثل صورة، مثل إطار. أن تقرر أين تضع الكاميرا، فهذا أمر منطقى للغاية - حيث سؤال وجهة النظر مهم جدا - وهو أمر يخص الحدس أيضا عندما يبدأ الفيلم (التصوير)، فإن المسألة تبدو أكثر بساطة. كانت الكاميرات توضع مثل جمهور فى مسرح، وعليك أن تلتقط لقطة ثابتة لفعل ما على خشبة المسرح. وهكذا يمكنك تخيل ما حدث عندما بدأ جريفيث تحريك الكاميرا وأصبحت الكاميرا نوعا من عين الرب، ذات وجهة النظر الكلية التى يمكن أن تنتقل وتتحرك فى أى اتجاه. وقد أمد هذا السينما ببعد آخر إضافى. لقد جعل السينما، كما أعتقد، قريبة من حالة الحلم. عندما قضيت بعضا من الوقت مقيما فى الأمازون فى رحلة بدائية، محاولاً بيان ماذا تشبه السينما، وكيف يمكنك السفر (الترحال) من مكان إلى مكان، ناظراً للأشياء من خلال زوايا مختلفة، وتقطع معًا فى الزمان والمكان. وأذكر الشامان(*) الخاص بالرحلة قد قال "أوه نعم، أنا أفعل ذلك أيضا. عندما أروح فى نشوة. أسافر مثلما تقول" لذا أعتقد أن قوة الكاميرا أن تفعل نفس الفعل الذى يصل بين خبرات الناس الحلمية. خاصة إذا كانت بالأبيض والأسود، لأننا نميل للحلم بالأبيض والأسود. لذا فعندما نضع الكاميرا، أعتقد أن ما ننجزه ليس شيئًا أقل من جعل الحلم ملموساً.

التصوير عكس التوليف

لا أغطى مناظرى كثيراً جداً، كما أننى لا أحب تصوير الكثير من اللقطات أيضا(**)، والسبب هو، أولاً، أن ما أحاول فعله هو توضيح الأمر للممثلين بأنه عندما تتحرك الكاميرا، يبدأ تصوير ما سوف يظهر بالفيلم. لو أنك صورت من كل الزوايا المختلفة.

(*) الشامان (Shaman) كاهن ذو دين بدائى يستخدم السحر لمعالجة المرضى وكشف المستور والسيطرة على الأحداث (المترجم).

(**) تغطية منظر تعنى تصويره من زوايا مختلفة، بإطارات مختلفة الأحجام، كى تسمح للمخرج بفرص اختيار أوسع عند التوليف.

فإن الموقف الذى سينتشر هو "أن هذا ربما لن يتواصل فى الفيلم، لذا دعنا لا نجتهد كثيرًا فيه" ولذا فإننى أحاول استمرار حالة التوتر. كل شىء لابد أن يتم التحضير له فعليا، وعندما تبدأ الكاميرا فى الدوران، فهذا هو الفيلم: وعلى كل فرد أن يصل إلى ذروة الأداء عند نقطة محددة. ولم أطبع أبدًا أكثر من لقطتين. إنه لأمر مضجر أن تجلس خلال ساعات وساعات بشكل يومى، وتفقد تقييمك فى اللحظة الأخيرة. أن ترى ست لقطات، ولن تتذكر ماذا تشبه اللقطة الأولى. لذا فإننى أصور فيلمًا قليلاً جدًا. إننى لا أصور لقطات رئيسية (Master)، مثلاً، ويكون بالتالى من السهولة بمكان القطع بينها. أصور خمسة أيام بدلاً من ستة، كما يفعل الآخرون، وبهذه الطريقه أقضى على الأقل يومًا واحدًا داخل حجرة التوليف، والذى يعد كافيًا لتغطية أسبوع واحد من التصوير. ومن ثم يكون لدى يوم آخر لتحضير كل لقطات الأسبوع التالى. بطبيعة الحال.

إن أخذ قرار بعدم التغطية يعنى أن أصير معلقا داخل غرفة التوليف. إنها معضلة كبيرة. وقد حل كيروساوا (Kurosawa) هذه المشكلة بطريقة مثيرة للغاية. كلما تقدم به العمل، صارت أفلامه رويدا رويدا يتم التخطيط لها بشكل أكثر دقة. لكن عندما يصبح داخل غرفة التوليف فإنه غالبًا ما لا يندم على امتلاكه مادة كبيرة. لذا فهو يقوم بالاستعانة بمشغل كاميرا (مصور) تنحصر وظيفته فى أخذ لقطات بحذر فى كل منظر، عادة باستخدام عدسات بعيدة. سيقوم بتصوير لقطات مقربة عندما يصور كيروساوا لقطة رئيسية، سيقوم بتصوير لقطات تداخل أو تقاطع فى منظر حوارى.. إلخ. وسيقوم كيروساوا باستخدام هذا الفيلم فقط لو أنه احتاجه أثناء القطع. ولم يسأل إطلاقا ماذا تم تصويره، لأنه لا يريد للعشوائية أن تعارض خططه. أعتقد أنه كان على صواب، لأنك إذا صورت بكاميراتين، وهو الشىء الذى لم أفعله أبدا، فعليك أن تعقد توازنا بينهما. والتصوير هو تركيز كل شىء داخل نقطة (هدف) محددة. ولكن لو لديك كاميراتان فسيكون عليك أن تعقد توازنا باستمرار.

احْبِك الدور على الممثل وليس العكس

على نحو مثير للدهشة، ربما كانت الأفلام التسجيلية هى أفضل تدريب حصلت عليه لتوجيه الممثلين. لأن ما تعلمته منها، أكثر من أى شىء آخر، يختص بالسلوك الإنسانى. وهكذا لأنه كان علىّ ملاحظة الناس الحقيقيين عن قرب، فإننى كنت قادراً على تقديم شىء ما للممثلين ليساعدهم فى تحقيق إحساس ما بالواقع. فى كل الأحوال، مفتاح إدارة الممثلين هو إحضارهم فى وسط آمن، وسط موثوق به، حيث يمكنهم النجاح. وهذا يعنى منحهم بنية، وأن تكون متأكداً أن انتباههم ليس منجذباً لأى شىء آخر قد يحدث داخل موقع التصوير. مانحا إياهم تركيزك الكامل، متابعا لهم عن قرب، مظهراً لهم أنك لن تدعهم يرتكبون أخطاء، وأنك لن تتركهم يقعون فى مشاكل وصعوبات. وبالتالى فسيكونون أكثر عزما على اقتناص الفرص، وإبداء أفضل ما عندهم، وهو ما ترغب فيه.

الأمر هو أن تصغى إلى الممثلين، لأن الممثلين الجيدين دائمًا ما لديهم مساهمات مهمة يؤخذ بها. أعتقد أن المخرج صاحب الخبرة سيشعر بأن عليه الذهاب هناك ويخبر الممثلين ما عليهم فعله. وأن يكون قويا متمسكا بإرادته، ولكن الأكثر أهمية غالبًا هو الإصغاء إليهم، وأن يجرى تصحيحاته. ومن ثم عندما يحين الذهاب إلى موقع التصوير ستجد هناك أين عليك أن تقود المسألة. إنها بالفعل حالة من صنع التكيف. بطبيعة الحال، عملية اختيار الممثلين ضرورية. فاختيار الممثلين هو دائمًا مؤلم للغاية، ولكن لن تجد أبداً ممثلاً ينسجم دائمًا مع ذلك. أشعر فى كل وقت أنك تطرح دوراً، تمنح جزءاً من الفيلم. ولكنك تعطى الدور لممثل، ثم يعود إليك، ويمثـلك بأداء عادة ما يأتى مختلفًا عن تصورك. والرد، الأمر الذكى الذى عليك فعله هو أن تغير الدور كى يناسب الممثل، أن تعيد كتابته للممثل، وليس إجبار الممثل إلى داخل الطريقة التى كتب بها الدور.

كلما تعلمت أكثر، كلما عرفت أقل

لو تكلمنا عن حرفية الفيلم، ولو أنك عقدت مقارنة بينها وبين، فلنقل، حرفة كهندسة الطيران، فسيبدو الفيلم أكثر بساطة. إنه اختراع القرن التاسع عشر. يمكنك تعلم النظرية فى أسابيع قليلة. ولكن بعدها، ما إن تحاول وضعها فى سياق الممارسة، ستدرك أن عليك التعامل مع عناصر كثيرة متنوعة - ناس، ومناخ، ونوات، وقصة - عوامل كثيرة يبدو من المستحيل التحكم فيها. أذكر مرة قال لى جان لوك جودار "عليك أن تصير شابًا وأحمقًا كى تصنع فيلما. لأنك لو عرفت كثيراً كما نفعل نحن، سيصير الأمر مستحيلاً". ما أقصده أنه عندما تتنبأ بكل المشاكل، فستشلك. غالبًا، تعد الأفلام الأولى رائعة للغاية، لأن المخرج لا يدرك الصعوبة التى ستواجهه. أعرف ذلك، عندما بدأت، كان لدى هذا الحمق الطائش الذى كان إبداعًا تمامًا. فى نفس الوقت، كان لدى الخوف والفزع، كل يوم، من أن الأشياء ستتصدع. الآن، بالطبع، صرت أكثر حرصًا. ولكننى بجانب ذلك لا أشعر بأى خوف إطلاقًا، أشعر بمزيد من الراحة فى مكان التصوير، لأنه المكان الذى أنتمى إليه. ولكن هذا لا يعنى أننى أعرف كل شىء عن صنع الفيلم. على العكس من ذلك تمامًا. قضيت بعض الوقت مع دافيد لين (David Lean) قبل أن يموت بالضبط. فى ذلك الوقت، كان يقوم بتحضير فيلم (Nostromo). قال لى "آمل أن أتمكن من الانتهاء من إخراج هذا الفيلم، لأننى أشعر بأننى قد بدأت لتوى فى معرفة سر الصنعة" أشعر بشىء من هذا القبيل. فى الواقع أود القول بأنه كلما كثرت الأفلام التى أصنعها، كلما قل إحساسى بأننى أعرف.

أفلام جون بورمان

أمسكنا لو تقدر (قضاء عطلة أسبوع شرسة) (١٩٦٥) - بلا عودة (Point Blank) (١٩٦٧) جحيم فى الباسفيك (١٩٦٨)، ليو الأخير (١٩٧٠) - إنقاذ (١٩٧٢) - زاردوز (١٩٧٤) - الهرطقى : طارد الأرواح الشريرة جـ٢ (١٩٧٧) - إكسكاليبور (١٩٨١) - غابة إميرالد (١٩٨٥) - أمل ومجد (١٩٨٧) - أين يكمن القلب (١٩٩٠) - خلف راتجوون (١٩٩٥) - لوميير وصديقه (١٩٩٥) - الجنرال (١٩٩٩) - خياط بنما (٢٠٠١).



سيدنى بولاك

١٩٣٤ لافايت - إنديانا - أمريكا

هذا رجل يمكنك الإصغاء إليه لساعات. ليس فقط بسبب ما يقوله، وإنما بسبب امتلاكه لشخصية آسرة. فلدية استحواذ طبيعى ولكنه يجعلك تشعر براحة كاملة. وأستطيع أن أتفهم بسهولة لماذا يطلب منه مخرجون آخرون التمثيل فى أفلامهم، وعادة ما يتم ذلك بنجاح رائع.

ربما يعتبر بولاك (Pollack) من بين كل مخرجى "هوليوود" الذين قابلتهم، بمعنى أنه الوحيد الذى يستخدم ستوديوهات ضخمة فى أفلامه، عادة بميزانيات كبيرة وبأسماء نجوم كبيرة، وأغلب أفلامه الحالية، مثل سابرنيا (Sabrnia) أو قلوب عفوية (Randon Hearts)، ربما تبدو فى ميزانياتها أقل من نظيراتها من أفلامه فى السبعينيات مثل أيام الكوندور الثلاثة (Three Days of The Condor) أو إنهم يطلقون الرصاص على الجياد.. أليس كذلك؟ (They Shoot Horses Don't They)؟. وربما أقل اكتساحا من - فيلم - خارج أفريقيا (Out of Africa) ومع ذلك يظل هناك شىء واحد ثابت فيها جميعا هو نوعية الأداء. فالممثلون الذين يعملون ذات مرة مع بولاك هم عادة ما يسعدون بالنتيجة المتحققة، حتى إنهم يتطوعون بشغف للمشاريع القادمة. كما أن معظم الممثلين الذين لم تسنح لهم الفرصة ينتظرون دورهم. من الطبيعى، لهذا، أتوقع أن تصير معظم هذه المحاضرة مركزة حول توجيه وإدارة الممثلين، لكن، وهذا مبعث سرورى، كان لدى سيدنى بولاك أكثر من ذلك بكثير كى يضيفه عن الأوجه الأخرى لعملية صنع الأفلام.

فصل جامعى مع سيدنى بولاك

لم أختر أبدًا أن أصنع أفلامًا، حقيقة، وما إلى حد ما، حدث بعد أن صرت مخرجًا أن بدأت فى تعلم صنع الأفلام. وهكذا فعلتها فى الاتجاه العكسى، إلى حد ما. تعلمت الأداء لمدة أربع سنوات أو ما يقارب ذلك عندما اقترح أحدهم بأننى قد صرت مخرجًا، وقبل أن أعرف ذلك كنت أقوم بإخراج أفلام للتليفزيون، وبعد ذلك للشاشة الكبيرة. وقد اعتمدت على خلفيتى، فلم أحقق باكتساح، أفلاما بصرية. بالنسبة لى، كان كل شىء فى الأداء، فى التمثيل. كان الباقى مجرد تصوير فوتوغرافى. ولكن بعد ذلك، مع توالى السنين، بدأت فى فهم صنع الأفلام كتكوين جمل، كمفردات، كلغة. واكتشفت مدى الارتياح الذى ينبثق من منح الجمهور التوالى الصحيح للمعلومة من خلال الطريقة التى يتم بها تأطير اللقطات، أو الطريقة التى تبدأ بها حركات الكاميرا.

ما تفهمته، فى الحقيقة، أن صناعة الفيلم هى بالضرورة حكى قصة. لا أقول إننى أصنع أفلاما كى أروى حكايات، برغم ذلك. هذا ليس حقيقيًا. فهمى الأساسى هو فى العلاقات. بالنسبة لى، العلاقات هى استعارة لكل شىء آخر فى الحياة: سياسة، أخلاق.... كل شىء. وهكذا وبشكل أساسى، فإننى أصنع أفلاما كى أتعلم أكثر عن العلاقات. ولكننى لا أصنع أفلامًا كى أقول أى شىء، لأننى لا أعرف ماذا أقول. أعتقد أن هناك نوعين أساسيين من صناع الأفلام: هؤلاء الذين يعرفون ويفهمون حقيقة، يريدون توصيلها إلى العالم، وهؤلاء غير الواثقين تمامًا فى الإجابة عن شىء ما والذين يصنعون الفيلم سبيلاً للمحاولة وللاكتشاف، وهذا ما أفعله.

اكتشاف الإزميل(*)

من المهم أن لا تجعل عمليه صنع الفيلم ذهنية بطريقة مبالغ فيها. وبالذات أثناء التصوير الفعلى. أعرف القليل عن الفيلم قبل قيامى بإخراجه، وبالتأكيد بعده، لكننى أحاول أن لا أمعن الفكر كثيرًا عندما أكون بالفعل فى موقع التصوير.

(*) The Spine: تستخدم هنا بمعنى الأداه كإزميل النحات، وبمعنى العمود الفقرى للسرد أيضا. (المترجم).

الطريقة التى أعمل بها هى أن أحاول تحديد بكل وضوح، على قدر الإمكان، نتيجة الفيلم، ما الفكرة الرئيسية التى سيتم التعبير عنها عبر القصة. وما إن أتوصل إلى ذلك، ما إن أحدد المبدأ الجامع، فأى قرار أتخذه فى مكان التصوير سيتأثر بذلك وسيدخل ضمن منطق محدد. وبالنسبة لى، فإن نجاح فيلم يتوقف على ما إذا كانت الاختيارات التى أتوافق عليها فى موقع التصوير، باعتبارى مخرجًا، تظل أولاً حقيقية بالنسبة للفكرة الأصلية.

على سبيل المثال، فإن "أيام الكوندور الثلاثة" هو فيلم عن الثقة. يؤدى روبرت ريدفورد (Robert Redford) شخصية تثق بكل سهولة فى الآخرين، والذى سوف يتعلم أن يكون أكثر تشككًا. على العكس من ذلك، تقوم فاى دوناواى (Faye Dunaway) بدور امرأة لا تثق بأحد، والتى، عبر هذا الموقف الدرامى، ستتعلم كيف تنفتح على إمكانيات أخرى. فى «خارج أفريقيا» الفكرة الرئيسية هى الهيمنة. هى عن محاولة إنجلترا امتلاك أفريقيا، وأنها عن محاولة ميريل ستريب (Meryl Streep) امتلاك ريد فورد. لو أنك أخذت هذين الفيلمين وقمت بتحليلهما، مشهدا وراء مشهد، فإننى سأشعر بالارتياح تجاه كل اختيار اخترته، باعتبارى مخرجًا، فيما يتعلق بكل تيمة خاصة بكل فيلم على حدة.

إنها عملية غالبًا ما أقارنها بالنحت: فأنت تبدأ بما يشبه العمود الفقرى، مثل التخطيط العام، ومن ثم، رويدا رويدا، تقوم بتغطيته بالصلصال (الطين)، فتعطيه شكلا. الآن، إنه العمود الفقرى الذى يمسك بكل شيء معا. وبدونه، سينهار العمل المنحوت. لكن هذا العمود الفقرى لا يجب أن يكون مرئيًا وإلا سيدمر كل شيء. وهو ما يحدث بنفس الطريقة مع السينما. فلو أن أحدهم قد توقف عند أيام الكوندور الثلاثة ويقول، "أوه، إنه فيلم عن الثقة" سأكون قد فشلت باعتبارى مخرجًا. فالمتفرج لا يجب أن يصير على وعى بذلك. نموذجيا، سيقومون بفهمه بطريقة مجردة. لكن المثير للأهمية هو أن كل وجه من أوجه الفيلم يجب أن يكون مترابطًا لأن كلا منها قد حركته هذه التيمة.

حتى المكان - عند التصوير - يجب أن يعكس الفكرة الرئيسية للفيلم. وهذا ما يفسر اعتيادى على عشق الشاشة العريضة. فمعظم أفلامى الأولى صورت باستخدام

الشاشة العريضة لأننى أشعر أنها تتيح لك استخدام الخلفية كانعكاس - كاستعارة، أستطيع حتى أن أقول - لما يدور فى الأمامية. عندما أخرجت «إنهم يقتلون الجياد»، أليس كذلك؟ أصريت على استخدام الشاشة العريضة، ولم يفهم أحد لماذا، لأن أحداثه تجرى كلها تقريبًا فى الداخل. لكن من الخطأ الاعتقاد بأن الغرض من استخدام الشاشة العريضة هو تصوير خلفية متسعة. فالغرض الحقيقى لاستخدامها هو تكوين صور تتضمن توترًا وحركة هائلتين داخلها، أن تصور صورًا هذا أمر يحتاج إلى حس بالمكان. لأنك حتى لو صورت فردين بلقطة مقربة، فإنك ستكون فى حاجة إلى فضاء كى ترى خلفية ما وراءهما. لو أننى صورت - فيلم - الجياد بصورة مسطحة، فكنت سترى شخصين يقومان بالرقص وليس شيئًا آخر. وبالتالى ستفتقد الحس بكل الجنون الذى يدور حولهما.

والمثير للسخرية، أن الفيلم الأول الذى لم أقم بتصويره باستخدام الشاشة العريضة كان خارج أفريقيا. إنه يبدو شاذا وسط المجموعة، لأنه بالتأكيد فيلم يتطلب إطارًا كبيرًا كلما أمكن، ولكن فى ذلك الحين، منتصف الثمانينيات، أعرف أن معظم الناس سيذهبون لمشاهدة الفيلم بالفيديو. ولم أكن أريد له أن يذبح على الشاشة الصغيرة.

إننى أصنع أفلاما كى أطرح أسئلة

الطريقة الوحيدة التى تستطيع بها صنع أفلام لمتفرج ما، هى؛ أن تصنعها من أجلك أنت؛ ليس بدافع عدم التكبر، وإنما ببساطة لأسباب عملية. فأى فيلم يجب أن يكون مسليًا، وهذا صحيح بشكل مطلق، لكن كيف يمكنك التعرف على ما يحبه الجمهور؟ يجب عليك استخدام نفسك باعتبارك مرجعية فى ذلك. وهذا ما أفعله. وأحيانا ما أكون على خطأ. عندما أخرجت - فيلم - هافانا (Havana)، كنت على خطأ؟، ولكننى مازلت أستخدم نفس الطريقة حتى الآن. إننى أختار أعمالاً تثير اهتمامى، وإننى محظوظ للغاية لأنه فى معظم الوقت أثارت أفلامى اهتمام الجمهور أيضا. لو أننى جربت الأفضلية

الأخرى عما يريد الجمهور أن يراه، رغم ذلك، فإننى متأكد من فشلى، لأن ذلك مثل أن تجرب حل مسألة رياضية شديدة التعقيد. لذا فإننى أقوم بإخراج أفلام عن أشياء تفتننى – عن علاقات، غالبًا، كما سبق واشرت. أحاول أن أصنع أفلاما تثير أسئلة أكثر مما تعطى إجابات، أفلاما لا تؤدى إلى نتيجة محددة، لأننى لا أحب ذلك عندما يكون أحدهم على خطأ وآخر على صواب. أقصد، لو أن هذه هى المسألة، فإن الأمر لا يستحق عناء صنع أفلام، حقيقة.

معظم الأفلام التى قمت بإخراجها تتضمن داخلها جدلاً عن أسلوب حياة شخصين من الناس. وأعترف بأننى أميل إلى التعامل الرشيق بشكل مثير للعاطفة تجاه المرأة أكثر من الرجل، لست متأكداً من السبب، لكن فى أفلامى، تصير المرأة أكثر حكمة أو تمتلك وجهة نظر للأشياء أكثر إنسانية. هذا حقيقى فى فيلم مثل الطريق الذى كنا فيه (The Way We Were). لو أنك نظرت إلى شخصية باربارا سترايسند (Barbara - Streisand) - فى هذا الفيلم، أود أن أقول، برغم وجود أشياء سخيفة كثيرة تتعلق بها، فعلى المدى الطويل، ربما كانت أكثر صوابًا مما كانت هو عليه. وبالتالى فأغلب عملى فى هذا الفيلم، منذ اللحظة التى بدأت العمل فيه، كان تقوية دور الرجل، ذلك الذى أداه ريد فورد، لأنه كتب تماماً من حيث كونها شخصية مثيرة للعاطفة، امرأة متورطة – فيه – بينما لم يكن هو إلا مجرد شاب لا يهتم بأى شىء. لقد كان أمراً سهلاً، لم يكن آسراً. بالنسبة لى، السؤال المثير للاهتمام هو، كيف تتخذ قراراً عندما يتعلق الأمر بشخصين لديهما هدف سليم؟ لا أملك أفكاراً قبلية. ولدى أفكار مسبقة عن أفعال أخلاقية محددة، لكن ليس عندما يتعلق الأمر بالعلاقة بين شخصيتين. والأكثر صعوبة هو أن تحدد من الذى على صواب، هذا هو ما أراه الأفضل فى الفيلم.

تجارب مخرج فى كل فيلم

هناك قواعد نحوية لصنع الأفلام، قواعد – نحو – أساسية عليك أن تنطلق منها. دائمًا. ما أعتقد أنه من المهم أن تتعلم هذا النحو أولاً. وإلا، فإن الأمر يشبه أن تطلق على نفسك مصوراً تجريديًا لمجرد أنك لا تتمكن من رسم شىء ما يبدو واقعيًا.

إنه كوضع العربة أمام الحصان. يمكنك أن تصنع مقاييسك الخاصة، كما تستطيع أن تكسر كل المقاييس كما ترغب - فالناس تفعل ذلك طول الوقت - لكننى أعتقد قبل أن تفعل ذلك، عليك أن تفهم قواعد النحو الأساسية. فالقواعد تمنحك مستوى ما، مرجعية ما، منها يمكنك بعد ذلك خلق شىء ما أصيل.

على سبيل المثال، لو أنك تريد خلق توتر، أو أن تجعل المتفرج قلقاً، فعليك بشكل قصدى التوجه عكس قواعد التكوين، واجعل الشخصية تنظر تجاه الجانب القصير من الكادر (الإطار) وليس تجاه الجانب الطويل. فى فعل شىء ما شبيه بذلك، يؤدى إلى عدم اتزان الصورة بإهمال، وستعطيك التوتر الذى ترغبه. ولكنك ستحصل على هذه الفكرة فقط لو أنك تعلمت أولاً كيف يكون اتزان الإطار (الكادر).

على كل حال، فإننى أعتقد أن هناك درجة من التجريبية فى كل فيلم. ففى الجياد، على سبيل المثال، تعلمت أن أستخدم عربة بعجلات (rollerskate)، كما أننى استعملت كاميرا (Skydiving) معلقة على ما يشبه الخوذة لتصوير بعض مشاهد الرقص لأن كاميرا الستيدى كام (Steadicam)(*) لم تكن موجودة فى ذلك الحين، كما أن الآلة كانت من الثقل بحيث تفعل انتقالات معينة. لدينا دوللى(**) ضخمة تحتاج إلى عشرين قبضة كى تدفع مدير تصوير واحدة وهو جالس على مقعد، لقد كانت غبية. فى خارج أفريقيا واجهت مشكلة ضوء كبيرة، لأننى اكتشفت أن الضوء بالقرب من خط الإستواء ردىء. إنه عمودى، وينحدر الضوء منه فى تناقض كثيف. والتجارب التى أجريناها بالفيلم

(*) ستيدى كام، هو جهاز أنتج فى نهاية السبعينيات للتوفيق ما بين الكاميرا المحمولة على اليد وما بين المنصة ذات العجلات. وبفضل نظام معقد من جهاز، يايات وذراع ميكانيكى وشاشة مراقبة الصورة التليفزيونية (مونيتور) فإن الستيدكام تسمح للمصور أن يجرى، يقفز، يتسلق سلالم... إلخ، لا تستطيع الدوللى فعلها دون اهتزازات ملحوظة.

(**) دوللى كاميرا (Cameradolly) عبارة عن عربة صغيرة تحمل الكاميرا وتتحرك فوق قضبان مثبتة على الأرض من الخشب أو الصلب، ويمكن أن ترتفع أو تنخفض ولكن فى حدود ضئيلة وإلى مسافات محدودة. وتعرف فى اللغة الدارجة بـ(الدوللى) المأخوذة عن الإنجليزية أو الشاريوة المأخوذة عن الفرنسية. المترجم. عن معجم الفن السينمائى (أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة) - ١٩٨٠ - هيئة الكتاب.

الخام العادى كانت مميتة. لذا قررنا اللجوء إلى التجريب وعدنا إلى الخلف، بما يعنى أننا استخدمنا أسرع فيلم وجدناه، الذى كانت حساسيته نحو ٣٠٠٠ إيه إس إيه ASA(*) وكان علينا تعريض الفيلم لوقت أقل مما ينبغى، بطبيعة الحال، ولكنه أنتج تباينا - بطيئًا حتى إنه فتح الفيلم منظرًا شديد النعومة. وفى الأيام التى تتلبد فيها السماء بالغيوم، استخدمنا الفيلم الأبطأ وعرضناه لوقت أكثر مما ينبغى ثم قمنا بطبعه حيث أعطانا منظرًا شديد الغنى.

فيلم آخر قمت بالتجريب فيه وهو فيلم المزرعة (The Firm) وقد قررت أن لا تكون هناك لقطة واحدة ثابتة. ففى كل لقطة من كل منظر يجعل المصور جون سيلى (John-Seale) - يده دائمًا على الزووم أو على رأس الحامل ذى الثلاثة قوائم ويقوم، بتحريك الكاميرا حركة بسيطة تصعب ملاحظتها، ويفعل ذلك بطريقة بطيئة جدًا حتى إنك يمكنك ملاحظتها لو أنك فقط تبحث عنها. لكننى أعتقد أنها ساعدت فى خلق الإحساس بعدم الاستقرار الذى كان ضروريًا بالنسبة للقصة. وفى الحقيقة، السبب الوحيد للتجريب يجب أن يكون خدمة القصة. لو أنك جربت أشياء فقط كى تبدو جيدة، أعتقد أن ذلك مضيعة للوقت.

احفظ الممثلين بعيدًا عن التمثيل

غالبًا، عندما أقرأ منظرًا فى سيناريو ما، ينتابنى إحساس غريب، كما لو أننى سمعت موسيقى هذا المنظر فى رأسى. إنه نوع من التجريد، لكن عندما أصل إلى مكان التصوير، تساعدنى الموسيقى بحق فى قرار أين أضع الكاميرا. وأنا أميل إلى تغطية كل منظر بمجموعة من اللقطات، غالبًا إذا كانت مناظر حوار، وذلك خشية مشاكل اتصال المشاهد، وأحيانا أصل إلى منظر شديد الاستقامة، حيث أعرف

(*) American Standards Association أو ASA: وهى - كما هو واضح - اختصار للهيئة الأمريكية للمواصفات القياسية وهى تمييز للأرقام الدالة على سرعة استجابة الأفلام - الخام - الضوء - وتعرف عندنا فى اللغة الدارجة باسم "إزا" عن معجم الفن السينمائى. (المترجم).

أن هناك وسيلة وحيدة فقط لتصويره، ثم أقوم باللصق طبقا له، لكن هذا نادر الحدوث للغاية.

على كل حال، عادة ما أبدأ بالممثلين. وعندما يصلون إلى موقع التصوير، أول ما أفعله هو إبعاد الآخرين بعيداً. حتى ولو كان كلبًا أو قطة. فالممثلون ذوو وعى ذاتى متضخم. ولا أهتم بما يقولون؛ وأعرف أنهم يستطيعون بسهولة التواضع وأنهم لا يتمكنون من محاولة فعل أشياء محددة لو أن هناك من يشاهدهم. ولم أعط أبداً ممثلاً توجيهات أمام ممثلين آخرين. لأنه بالأحرى، عندما يمثل المنظر مرة أخرى، فهو يعرف أننى أشاهده وأقيمه، بطبيعة الحال، لكنه يعرف أيضا أن الممثلين الآخرين يشاهدونه ويقيمونه! ولهذا فهى مسألة خاصة جداً. فى الواقع، أول شىء أفعله هو إبعاد الممثلين عن التمثيل. أقول "لا تمثيل، لا أداء، فقط اقرأ السطور" وهذا يهدئهم للغاية. ما أحاول فعله، حقيقة، هو إرجاء التمثيل حتى يحدث بشكل طبيعى. لأن ذلك سيحدث. فى القريب العاجل، سيبدأون فى الحركة عندما يؤدون أدوارهم، وستحصل على حس ما يريدون أن يفعلوه. ولا أخبرهم أبداً "إن عليك الذهاب هناك وأن تجلس هنا" لأنهم حينئذ سيحسون بالابتعاد عن المسألة، سيشعرون كما لو أنهم ليسوا جزءاً منها. أقوم بالتوجيه قليلاً، ولكننى أفعل ذلك بتسارع حثيث. فإحساسى هو، لو أن هناك سبعة أخطاء داخل المنظر، سأتكلم فقط عن خطأ واحد. ثم ما إن يستقيم الأمر بشأنه، سأتكلم عن خطأ آخر، وهكذا. حل مشكلة واحدة فى ذات الوقت. فلا يمكنك أن تطلب من ممثل التفكير فى خمسة أشياء مختلفة فى نفس الوقت. فيجب عليك أن تتحلى بالصبر. لا أقضى أبداً وقتًا طويلاً فى البروفات لأننى أخشى دائمًا من الحصول على ما أريد فيها ثم يتلاشى عند الأداء. ولهذا منذ أن أظن أننا قد وصلنا هناك، أستدعى الفريق للدخول وأرسل الممثلين إلى غرفهم بالمقطورة للمكياج وارتداء الملابس، ومن ثم أذهب لرؤية كل ممثل على حدة وأتحدث إليهم أكثر عن المنظر. بهذه الطريقة، يحصل كل ممثل على إحساس مختلف عندما يعود أو تعود إلى مكان التصوير. بعد ذلك، ما إن يصلوا إلى مكان التصوير، دائمًا ما أحاول تشغيل الكاميرا سريعًا جداً. وهذا ما يجعل الممثلين فى حالة توتر قليلاً، لأن الكاميرا تأخذهم على غرة، مستهدفة الحصول على نتائج أفضل.

لا يحتاج الممثل إلى الفهم

هناك مجموعة من الحقائق عن إدارة الممثلين. بعض المخرجين يدركونها بالحدس، أما بعضهم الآخر فلا يدركونها هكذا. أعتقد أن أكبر خطأ شائع يرتكبه مخرج ما هو التوجيه الزائد على الحد. عندما يتعلق الأمر بكل هذه المسئوليات الضخمة، فإنه من السهل أن تشعر بأنك لا تمارس عملك إذا لم تأمر الآخرين بما عليهم أن يفعلوه. لكن الحقيقة، أن هذا أمر سخيف. فلو أن كل شيء على ما يرام، فيجب عليك الصمت وأن تكون سعيداً. فكلما زاد عملك، كلما أدركت أن هذه المهنة تتطلب القليل. حسنا، إنها تتطلب القليل، لكن هناك أكثر بساطة، الكثير من الاقتصاد، وأخيراً، وهناك أكثر من طريقه لإنجاز ذلك، ما عدا استمرار إصدار الأوامر للممثلين بما يفعلونه.

الشيء المهم الآخر الذى عليك معرفته، كما أعتقد، هو أن التمثيل لا يحتاج إلى الذهنية. فالممثل لا يحتاج إلى أن يفهم بطريقة إصلاحية ما عليه أن يفعله – فعليه أن ينجزه فحسب. وهكذا فعليك أن تقيم تفرقة بين التوجية الذى ينتج سلوكا والتوجيه الذى ينتج فهما ذهنيا، والأخير هو بشكل مطلق غير مفيد. سيتحدث معظم المخرجين الشبان لساعات طويلة عن معنى المنظر ولا يوجهون أبداً سلوكاً. وهذا لن يجعل الممثل أكثر غضبا أو أكثر حساسية داخل المنظر. إنه يحتاج فقط إلى أن يفهم ما يريد كى يعيش بصدق فى وضع متخيل لظروف محددة. لأن كل التمثيل يتأتى من الرغبة فى شيء ما. إن ما تريده يجعلك تفعل شيئاً ما، وليس ما تفكر فيه.

القصة هى التحدى الحقيقى

عندما أديت بعض الأعمال إلى معهد سن دانس (Sundance)، كان كل ما يرعب المخرجين الشباب هو الممثلون. لقد كانوا مرتعبين من فكرة توجيه الممثلين. لذلك فالنصيحة التى قدمتها لهم، وهى ما أود تقديمه لأى مخرج مبتدئ، هى أن عليهم الذهاب وملاحظة محاضرة تمثيل. والأفضل، مع هذا، أن يلتحقوا بفصل ويتعلموا قليلاً عن التمثيل لأن ذلك هو أفضل سبيل كى يفهموا ما يفعله الممثل وما لا يحتاجه فى وظيفته.

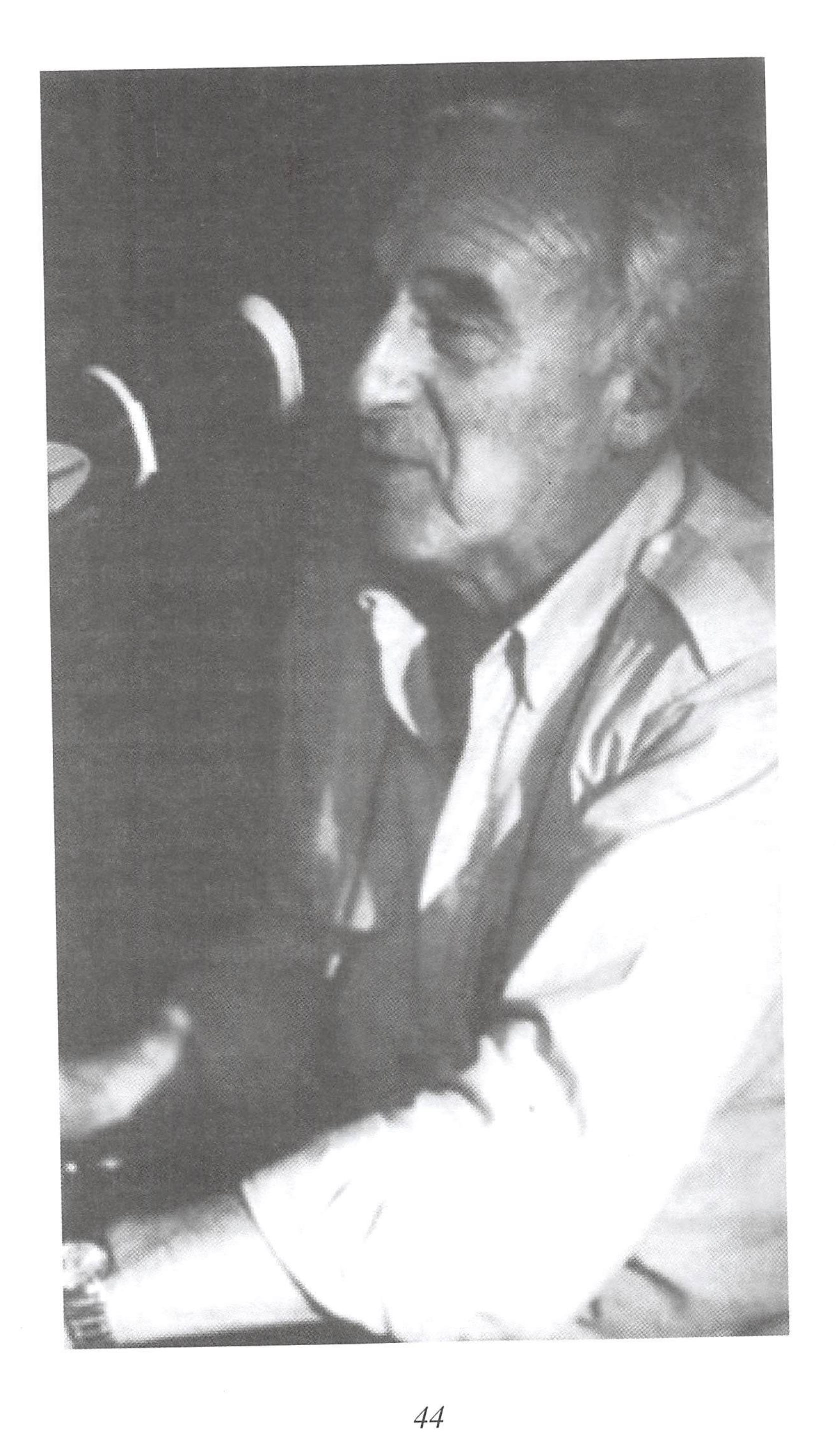
الأمـر الآخـر الذى أود قـوله لأى مـخـرج مـبتـدئ هو، أن التكنيك شىء مـا يتم الاستعانة به عندما لا تحدث الأشياء من تلقاء ذاتها. لو أن الأشياء تحدث من تلقاء ذاتها، تقبل حظك السعيد بالعرفان وتحلى بالهدوء. لو أنك تعرف أن معك سيناريو رائعًا، وأنك قد اخترت ممثليك بعناية، وأن لديك مصورًا سينمائيًا رائعًا، وأنك عندما تبدأ بروفات فى موقع التصوير ستنجز الأمور بطريقة جيدة، فعليك إذن أن تتحلى بالهدوء. لا تفقده أبدًا.

فتعلم كيفية الاحتفاظ بالهدوء هو أمر مهم مساوى لتعلم ماذا تقول.

بطبيعة الحال. أتفهم أن تكون هناك رغبة من أجل التحدى. لكن عندئذ اجعل القصة هى التحدى، وليس التكنيك. عندما بدأت العمل فى أيام الكوندور الثلاثة، على سبيل المثال، كنت مهتما فقط بقصة الحب بين روبرت ريدفورد وفاى دوناواى. أما الباقى فقد كان مجرد خلفية لى. وكان التحدى فى هذه القصة هو أن أجعل المتفرج يصدِّق أن رجلا وامرأة التقيا فى مثل هذه الظروف الدرامية (لقد قام باختطافها) يمكن أن ينتهيا إلى الحب فى أقل من يومين. أسمى ذلك "تحدى ريتشارد الثالث" بسبب ذلك المنظر فى مسرحية شكسبير حيث يقوم رجل بإغواء أرملة خصمه الميت فقط بعد ساعات قليلة من قيامه بقتله. أعتقد أن من الذهول أن تصير قادرًا على إنجاز شىء ما قبل هذا. بطبيعة الحال، إنه ليس سهلا، ولديك إمكانيات للفشل أكثر من النجاح. لكن لو أنك أديته بطريقة مأمونة فسأكون واثقا أنك لن تستطيع أبدًا أن تحقق أى شىء مثير للإعجاب.

أفلام سيدنى بولاك

التهديد الرقيق (١٩٦٥)، الملكية مدانة (١٩٦٦)، صيادو فروة الرأس (١٩٦٨)، تحصين قلعة (Castle Keep) (1969)، إنهم يقتلون الجياد، آليس كذلك (١٩٦٩)، جيرميه جونسون (١٩٧٢)، الطريق الذى كنا فيه (١٩٧٣)، الياكوزا (١٩٧٥)، الأيام الثلاثة للكوندور (١٩٧٥)، بوبى ديرفيلد (١٩٧٧)، الفارس الكهربائى (١٩٧٩)، غياب البغضاء (١٩٨١)، توتسى (١٩٨٢)، خارج أفريقيا (١٩٨٥)، هافانا (١٩٩٠)، المزرعة (١٩٩٣)، سابرينا (١٩٩٥)، قلوب عفوية (١٩٩٩).



كلود سوتيه

ولد ١٩٢٤ ، مونتروجيه، فرنسا

هناك مخرجون قادرون عن جدارة بالتصديق بسبب طريقتهم المفعمة بضروريات الأزمنة التى يعيشون فيها، كذلك فهم يحسون بنبض أمة كاملة. هذا ما حدث مع كلود سوتيه (Claude Sautet) عندما عرض فيلم أشياء الحياة (les choses de la vie)، كان كما لو أن جيلاً كاملاً من رجال الطبقة الوسطى الفرنسيين فى الأربعين من عمرهم قد أمسكوا بمرآة واستطاعوا النظر فى كل مثالبهم وعيوبهم. وإنهم قد أحبوا هذا ثم تغير الزمن. وبأقل قدر من السياسة، والثمانينيات الكاشفة، بدأ الناس الفرار من أفلام كلود سوتيه. بالنسبة لجيلى، كانت أفلامه معشوقة الدنيا، كذا فقد اعتبرت أفلامه - فى الثمانينيات - بالتالى منبوذة. بالإضافة إلى ذلك، بدا كلود سوتيه نفسه أقل آثاره للوحى فى تلك الفترة. إلا أنه فى التسعينيات عاد بفيلمين شديدى القوة، قلب فى شتاء (A Heartin Winter) ونيللى ومسيوارنو (Nelly and Monsieur Arnaud)، اللذين ذكَّرا الكل بمدى فانتازيته باعتباره مخرجًا.

فى هذه الأيام سيقول الفرنسيون غالبا عنه "كلود سوتيه - سينما مميزة" عندما يحاولون التحدث عن أسلوب ينتج حياة بطريقة طبيعية وإنسانية. تقابلت مع سوتيه بعد سنتين من إخراجه للفيلم الناجح نيللى ومسيوارنو. وظل الكل فى لهفة انتظار فيلمه القادم، لكن، للأسف، مات سوتيه متأثرًا بمرض السرطان السنة التالية. الصحفيون الذين خبروه قالوا: إنه لم يكن فقط محاورًا عظيمًا بل شخص عظيم أيضا جدير بالتعرف إليه. لقد كانوا على حق وبقدر خجله بقدر إخراجه الرائع، كان سوتيه مفرطا

فى التدخين يومياً. كان مفرط الحساسية وأخرقًا إلى حد ما، ولكنه كان رجلاً لا تستطيع مساعدته وإنما تحبه. أعرف الكثيرين فى فرنسا - ومحبى أفلامه فى جميع أنحاء الدنيا - يفتقدونه الآن.

محاضرة رئيسة مع كلود سوتيه

لقد كان الأمر لا يتعدى مجرد المصادفة أن أصبحت مخرجًا سينمائيًا. لكن ما وجدته هناك هو شيء ما لم أتوقعه. وسيلة توصيل مشاعر محددة، لا تستطيع الكلمات تحديدها بسهولة، والتى، فيما يتعلق بهذه النقطة، أعتقد أن الموسيقى وحدها تظهرها بطريقة غير قابلة للتفسير، وأود أن أشير إلى أننى بدأت القراءة فى سن متأخرة، فى نحو السادسة عشر، وبسبب هذا عانيت لسنوات كثيرة من افتقارى للمفردات وبعض الصعوبة فى التعبير عن أفكارى. فكانت الأفكار تتجمع معا فى ذهنى بطريقة مجردة، وفى بنية كانت تقترب أكثر من الموسيقى، ليست لدى موهبة موسيقية، لكننى اكتشفت أن الفيلم، فى الواقع، يقدم تقريبا نفس البنية ونفس الإمكانية فى التعبير، ففى الجاز، على سبيل المثال، هناك فكرة رئيسية - تيمة - وما إن تؤسس هذه التيمة، حتى يستطيع كل عازف أن يرتجل بحرية داخلها. إنه نفس الشيء مع الفيلم : فهناك محاور رأسية (التيمة والقصة) التى تظل متواصلة ومحور أفقى (النغمة) وهو المحور الذى يقوم كل مخرج بتطويره بطريقته الخاصة. الفارق الوحيد هو أن الفيلم صورة مسجلة تمتلك قوة توثيقية لا مفر منها. بكلمات أخرى، الفيلم هو حلم، ولكنه حلم واقع. ولهذا، فعليك الاحتفاظ بكثافة محددة فى الحرية التى تنالها. ويمكنك إنجاز مشوار عظيم بالفيلم، لكنك لن تستطيع فعل كل شيء.

الفيلم هو قبل كل شيء جو عام

لا أعتقد أن أى مخرج محترم لذاته يستطيع الاكتفاء بالتوجيه فقط. ولو أنهم احترافيا لا يستطيعون كتابة السيناريو، فإن معظم المخرجين يشرفون على كتابة أفلامهم. فإن تركوا مهمة الكتابة لآخرين، فذلك بسبب أن التركيز المطلوب لكتابة

سيناريو منضبط يقوم على مقدار كبير من الطاقة، ويفضل المخرجون الاحتفاظ بهذه الطاقة للتركيز على الإخراج. شخصياً، أحد أسبابى لعدم كتابة السيناريوهات وحدى هو أننى قد ينتابنى الضجر وبسرعة أفقد حماسى. لكن، على كل حال، إننى لا أعمل وحدى لأننى أحتاج إلى رؤية شخص آخر. أريد أن أناقش أشياء مضطربة ومتناقضة داخلى. عندما أبدأ كتابة فيلم، لا أبدأ بقصة ما. إنه أمر أكثر تجريدية من ذلك. فلدى عادة أفكار حول شخصيات وعلاقات.

عليك أن تعرف أن الأفلام التى تجعلنى أقوم بإخراجها هى الأفلام من حرف B الأمريكية فى الأربعينيات والخمسينيات. وما أحبه فيها هو افتقارها الكلى للادعاء الحرفى، ومخرجوها يصورون أحداث شخصياتها بانتباه بالغ وبحنو لإحيائهم. ونتيجة لذلك، بطبيعة الحال، فجزء كبير من فردياتهم يضيع فى الظلام. هذا ما أحبه، وأحاول دائما إعادة – خلق ذلك فى أفلامى وهذا ما أسميه "بورتريه فى حركة" – بكلمات أخرى، نوع من اللقطات الذى، بطريقة يصعب تجنبها، دائمًا ما يظل غير كامل أو غير نهائى.

وهذا ما يفسر أننى لا أبدأ أبدا بقصة وإنما بشىء ما أكثر تجريداً الذى يمكنك تسميته الجو العام. فى الحقيقة، يبدأ كل شىء بسيطرة متكومة بالفوضى التى أجدها صعبة التفسير والتى أحاول تنظيمها بتخيل شخصيات، بخلق علاقات بينهم، وبمحاولة إيجاد أكثر النقاط توترًا فى علاقاتهم، بكلمات أخرى، لحظة التأزم. وما إن أمسك بها، أمتلك فكرتى الأساسية (تيمتى). ثم يشتمل عملى على إظهار تلك التيمة عبر تكنيك الفيلم، أسرعه، أبطئه، أو أقفز به قدما، وغالبًا بوسائل غير مباشرة. ومن هنا يمكن أن يتخلق الجو العام.

المخرجون الذين يرتبون لتلخيص أفلامهم دائمًا ما يثيرون انتباهى. فمثلاً، لو أن أحدهم سألنى عن ماذا يدور فيلم أشياء الحياة، لا أعرف بكيف أجيبه غير القول: "إنه عن شاب يرتكب حادث سيارة". وإلا سأمضى إلى تفصيله بغير نهاية.

تصوير غير المتكلم

لو أنك طلبت من ثلاثين مخرجًا تصوير نفس المنظر، فلربما تكتشف ثلاثين مدخلاً مختلفة. أحدهم سيقوم بتصوير كل شىء فى لقطة واحدة وسيستخدم واحد آخر مجموعة من اللقطات المختصرة، وكذلك سيستخدم آخر لقطات مقربة فقط، مركزًا على الوجوة... إلخ. وتعود كل حالة إلى اختلاف وجهات النظر. فليست هناك قاعدة صعبة أو سريعة – ليست هناك واحدة فقط لأن – عملية – الإخراج تعتمد تمامًا على العلاقة الفيزيقية بين مخرج ومكان التصوير الذى سيتم تصويره. يمكنك قراءة السيناريو ثم تفكر"أنا أعرف، سأبدأ هذا المنظر بلقطة قريبة" لكن الأمر لن يبدأ إلا فى موقع التصوير والممثلين يحومون حول ما يجسدونه من شخصيات، وعند ذلك تصير مسألة الأفلمة متجسدة.

بالنسبة لى شخصيًا – وأحب أن أتحدث عن ذلك لأن الناس غالبًا ما يلومونني عليه – فأحاول دائمًا أن أصور ببساطة بقدر الإمكان. فدائمًا تقريبًا ما أقوم بتصوير محادثة بلقطات زاوية معكوسة(*)، وقد أخبرنى أناس بأن الزاوية المعكوسة هو تكنيك تليفزيونى. ربما، ولكن فى التليفزيون، تعيد لقطة زاوية تليفزيونية معكوسة. فى الفيلم، إنها أمر مختلف تمامًا. تكون وسيلة تسمح لك بتوفير الوقت. على العكس من ذلك، فى الفيلم، أستخدم مثل هذه البساطة كى أجرب كل أنواع الأشياء: فأغير عدسات من لقطة إلى تلك التى تليها، أغير الإيقاع، أغير من حجم الإطار، أصور من فوق الأكتاف أو أتجنب فعل ذلك، أضع مرايا خلف الممثلين... إلخ. غالبًا ما أجبر الممثل الذى هو خارج الكادر أن ينطق السطور بطريقة مختلفة، أو أنطقها أنا بنفسى، وذلك لخلق عنصر من المفاجأة أو عدم الراحة داخل الممثل الذى سيُصور. أحب أن أخلق حالة من عدم التأكيد بين الشخصيات، لأن ذلك يساعد فى منحهم حضورًا أكثر روعة. وفوق كل ذلك، فى التليفزيون، عادة ما يحس الناس بالقلق تجاه لحظات الصمت.

(*) لقطة الزاوية المعكوسة هى أكثر الطرق أساسية فى تصوير محادثة، حيث تتقدم الكاميرا وتعود للخلف بين لقطات متوسطة لشخصين يتحدث أحدهما للآخر.

فى الفيلم، إنه العكس تماماً، فالتحديق والصمت هما جزء متلازم من العقدة. ومن وجهة النظر هذه، تصبح لقطة الزاوية المعكوسة ببساطة مواجهة. أشعر أن هذه المناظر ليس الغرض منها هو منح معلومة عبر الحوار، وإنما، على العكس من ذلك، التعبير عما يدور خلف الكلمات وعما يسكت عنه غالباً.

وسأمد هذه الفكرة إلى بعيد أحيانا. أتذكر، على سبيل المثال، عندما انتهيت من توليف – فيلم – مادو (Mado) عرفت أن الممثل الرئيسى لا ينطق بشىء حتى النصف الأول من الفيلم. فكرت "يا للعنة، إنه لا يتحدث بشىء، وهذه مشكلة" ولكن، فى الحقيقة، إنه ليس فى حاجة للكلام. فأى شىء سينطق به سيمثل ضررا بالشخصية. على أى حال، أعرف غالبًا، أن الحوار هو تعاقب مميت من الإكلاشيه، والشىء الوحيد الذى يخلق الفرق هو اختلاف درجة الصوت، فنفس الكلمات المنطوقة بنغمات مختلفة يمكن أن تغير الكثافة الكلية الدرامية للمنظر. وهذا ما يسبب الصدمة عندما ترى فيلمك مدبلجا إلى لغة أخرى، فلنقل، ألمانية أو إيطالية. فالتنغيم لن يظل هو ذاته، وفجأة، يبدو كما لو أن الممثلين أنفسهم قد غيروا من وجوهم.

كل شىء متوقف على الغريزة

مهما كان مستوى تحضيرك لفيلم ما، فسيجبرك الواقع على ارتجال قراراتك فى موقع التصوير. فالعامل الإنسانى هو بوضوح واحد من العناصر غير المتنبأ بها، وهو عنصر يجبرك على نحو متكرر أن تطرح اشياء.

فى فيلم أشياء الحياة، مثلاً، عند بداية التصوير، اكتشفت أن واحدا من الممثلين يكاد يتجمد عند اقتراب الكاميرا منه. فهو ببساطة لا يمكنه الأداء. وأدركت أن الطريقة الوحيدة للحصول على أى شىء منه هو تحريك الكاميرا إلى الوراء وتصويره بعدسة بعيدة جدا. فى الواقع، لقد ساعده ذلك على الأداء الأفضل. لكن، وكنتيجة لذلك، أجبرنى على تغيير كل أسلوب الفيلم البصرى، طالما أننى لن أستطيع تصوير الممثلين الآخرين بعدسات مختلفة. ذلك لن يمثل نسقاً متوافقاً. وهكذا كما ترى، فأحيانا

تفصيلة صغيرة يمكن أن تؤثر على مجمل الفيلم. لكن العنصر الذى يتمتع بالأثر الأكثر جسامة على عمل المخرج – ومن العبث ادعاء غير ذلك – هو العامل الاقتصادى، فالهدف "الأكثر واقعية" لسينما الموجة الجديدة(*) الفرنسية، مثلاً، كان شديد الارتباط بمسائل الميزانية. أحيانا يشعر الناس أن التصوير فى الأماكن الطبيعية هو الأرخص. ولهذا يقومون بالتصوير فى شقق حقيقية بديلاً عن سينما الاستديو. لكن كلا القرارين له نتائج مهمة بالنسبة لسمات الفيلم الجمالية. عندما تصور داخل ستديو، فأنت تحاول أن تدب الحياة فى مكان مصطنع، بينما فى الحالة المعاكسة، فأنت تحاول أن تؤسلب مكانًا حقيقيًا كاملاً. ولهذا، ففى الاستديو، يشتمل الهدف الأسلوبى على خلق فوضى، وفى الموقع الحقيقى، يشتمل على خلق نظام. وهذا يؤدى إلى تغير عدد متعاظم من الأشياء. بالإضافة إلى ذلك، فى المكان الطبيعى ستضطر إلى استخدام عدسات بأطوال بؤرية قصيرة والحد من حركات الكاميرا، لأنك لن تستطيع تحريك الحيطان من الطريق كما تفعل فى ستديو. وكل ذلك يؤدى إلى التأثير فى المفهوم البصرى للفيلم.

فى هذه الأيام، أدرك الناس أن التصوير فى المواقع الحقيقية سيصير غالبًا الأكثر تكلفة من التصوير فى الاستديو، لأنك تحتاج إلى غلق شوارع، وإلى مكان للّوارى، وإلى مولدات... وإلخ. ولهذا فهم يعودون مرة أخرى إلى الاستديو، تجاه شكل جمالى أكثر تقليدية. سوف تنال الراحة، ولكنك ستفقد ما يمنحك إياه فقط التصوير فى الأماكن الحقيقية، وهذه هى العناصر غير المرئية والتى هى غالبًا مصدر لأفكار أصيلة. عندما تواجه بكل هذه العوامل الخارجية، يبدو أن الطريقة الوحيدة لإصدار قرارات هى الاعتماد على غريزتك والتركيز فى الفكرة المجردة التى تضىء لك الطريق منذ كتابة السيناريو، والتى ستظل أمينا لغريزتك، لأن فى النهاية غريزتك هى الشىء الوحيد الذى سيمكنك من اتخاذ قرار وحيد محدد وليس قرارًا آخر.

(*)"الموجة الجديدة" هو الاسم الذى أطلق على مجموعة من المخرجين الفرنسيين الذين، فى الستينيات، حولوا السينما بإخراجها من الاستديوهات إلى الشوارع لأسباب اقتصادية، وفنية وسياسية أيضا. لقد نزعوا عن أفلامهم كل وجوهها المفتعلة والخادعة وأظهروا للمتفرج أن الحياة الحقيقية يمكن أن تصير فاتنة كالفانتازيا. إنهم القاطرة الأولى وراء كل شىء يسمى "حقيقيًا" الآن فى السينما.

حافظ على مسافتك ولكن كن قريباً

عندما يحدث أن توقف منظراً ما، فليست هناك وسيلة واضحة لعمل ذلك. هناك فقط معوقات عليك أن تجد لها الحل الأمثل. أعرفُ، مثلا، أننى عاجز عن تصوير ما يطلقون عليه اللقطة التأسيسية. لقطة واسعة على بداية منظر يظهر للمتفرج المكان الذى نحن بصدده. حاولت، ولكننى لم أستطع أبدأ تصويرها. لا أعرف لماذا. ولهذا، ففى كل وقت أبدأ منظراً فى مكان جديد، أحاول كسره بطريقة تجعل المتفرج يكتشف المكان دون تحديده، من خلال أفعال الشخصيات.

وهو ما يفسر أننى دائماً ما أبدأ بالعمل مع الممثلين داخل موقع التصوير. أمثل كما لو أنهم أحرار فى وضع أنفسهم فى المكان الذى يختارونه، ولكنهم لا يعرفون فعلياً أين يضعون أنفسهم. ولهذا أقوم باقتراح بعض الأشياء. أقول لهم "تستطيع أن تبقى جالساً هناك أو أبدأ هنا وأنتقل من هناك إلى هناك" نفعل ذلك حتى يشعروا بأن الحركات طبيعية، متدربين على الحوار قليلاً جداً. فهم ينطقون بكلامهم بهدوء، فقط للتحقق من أن كل شىء ينجز. ثم أتحدث مع مدير التصوير الذى يحاول إيجاد أفضل الزوايا لتصوير الحركات التى تم الاتفاق عليها.

تكمن المشكلة الأساسية للإخراج، فى هذا السياق، فى اكتشاف كيف يمكنك أن تكون قريباً وعلى مبعدة معاً، كيف تكون داخل الشخصيات بينما تحتفظ بمسافة بعيدة محددة، إنها مسألة تتطلب قدراً هائلاً من التركيز. عندما يقترح مدير التصوير إطاراً (كادراً)، أتطلع فى الكاميرا ثم أقبله أو أرفضه. لكن عندما نقوم بالتصوير، لا أتحقق مطلقًا من (المونيتور). أولاً لأننى أفضل النظر إلى الممثلين مباشرة - وأعتقد أنهم يفضلون ذلك أيضا - وثانيًا لأننى أحب فكرة DP، أن أكون المشاهد الأول إلى حد ما عن طريق العدسات. أعتقد أنه من الأهمية بمكان القيام بمثل هذا النوع من المسئولية لأنها تجعل الناس يجتهدون أكثر داخل عملهم. من الواضح، أن هناك أحيانا عندما أرى ما صوِّر يوميًا وإدراك أن المصور لم يصور على الإطلاق ما تم الاتفاق عليه، وأن كل ما تحتاجه هو إعادة تصويره. وهذا أمر غير مبهج بالمرة، بطبيعه الحال ولكنه جزء من اللعبة.

كل ممثل يريد أن يؤدى

الأساس الأهم لتوجيه الممثلين هو الثقة. إذا أخذنا نوعية الأفلام التى قمت بإخراجها، فمن المهم للغاية بالنسبة لى إيجاد الممثلين الذين لديهم ثقة كافية بأنفسهم وبى - وذلك لإظهار أكثر جوانبهم حساسية. فى أوقات كثيرة يقول الممثلون لى "ليست لدى أية كلمات فى هذا المنظر - هل يمثل ذلك مشكلة، لو إننى لم أقل أى شىء، هل سينتاب المشاهدين انطباع بأننى لا أفكر فى أى شىء"؟ وهكذا أقوم بطمأنتهم وأشرح ما فهمته البلاد الأنجلو - ساكسونية منذ فترة طويلة خلت، فعليًا، بأن الممثل الذى يحدق ويتأمل هو أكثر حضوراً من الممثل الذى يتكلم. يعتمد كل شىء، بالطبع، على الطريقة التى يحدق بها الممثل. فهناك ممثلون يقلقون بشأن قدرتهم على التعبير عن شىء ما عندما لا توجد إشارات لفظية، فتحتاج إلى منحهم الثقة فى وجودهم الشاحب. وبالمثل، هناك بعض الممثلات يرفضن سحب شعرهن للوراء لإحساسهن بأنهن قد صرن عاريات. وهو ما أفضله لأنهن لا يمتلكن أية إمكانية للإخفاء ومن ثم يؤدين بشكل أفضل. وهذا شىء مما اكتشفته فى رومى شنيدر (Romy Schneider)، بطبيعة الحال. فأثناء بروفات أشياء الحياة رأيتها مرة وهى جاذبة شعرها لأعلى وفكرت، "وما الفرق، إنه أمر لا يصدق - إنها ليست فى حاجة للكلام!" ومنذ تلك اللحظة غالبًا ما أستخدم هذا مع الممثلات لأنهن يعطين بقوة وحساسية أكثر بهذه الطريقة.

لكن قبل أن توجه ممثلا ما جيداً، تحتاج إلى اختيار الممثل الملائم، وهو ما يتطلب عدداً مناسبًا من اللقاءات والمحادثات، حيث يمكنك التحدث فى كل شىء : سياسة، طفولة، لحظات حرجة. بعد وهلة، يتخلق جو من الثقة، وبطريقة غير مباشرة، تكتشف قدراً رائعاً عن إمكانية الممثل، الذى لا يتمكن من ضبط صورته عند هذا الحد، لأنه لم يتم تصويره بعد. إنه ينتهى إلى إظهار وجوه من شخصيته، وتحتاج إلى مجازاته لإظهار جوانبه الأكثر عرضة للنقد، وذلك بجعله يفهم بأن ذلك هو ما يثير انتباهك. أما الجزء الباقى، فى كلمات أخرى - المتعلق بمدى مطابقة الممثل للدور - فهو أقل أهمية مما يعتقد الناس، لسبب بسيط وهو، أن كل ممثل يرغب فى أن يؤدى، وحتى ولو، يؤدى بطريقة أحد ما لا يحبه أو لا يحبها على الإطلاق. إذن المشكلة الحقيقية لا تتعلق

بمدى انطباق الممثل على الشخصية، إنما بمدى تواصله أو تواصلها معى. أكثر من ذلك، أن الممثلين يعرفون ذلك جيدا. عندما قابلت ميشيل شيرو (Michel Serrault) من أجل فيلم نيللى ومسيوارنو، قرأ فحسب السيناريو وسألته عما إذا كان الدور قد أعجبه. ابتسم ورد فى الحال، "وماذا بشأنى أنا؟ هل أثرت إعجابك؟". الأمر كله، متعلق بحالة الشخصية. يمكنك إيجاد ممثل كى يقرأ إكليشيًا، لكن لو أن شخصيته قوية بشكل كاف، لن يكون هناك أبدا إكليشيه.

ماذا تعلمنا أفلامنا ؟

لم أرض أبدا عن أى من أفلامى. وبشكل عام، عند نهاية التوليف، أقول لنفسى إننى لم أصنع شيئا رديئا على كل حال. غالبا، لا يأتى الفيلم بالضبط كما تمنيته، ولكنه انتهى. رغم ذلك، عندما أرى الفيلم بعد ذلك بعدة سنوات، عادة ما أصاب بالرعب. إننى أشاهد أشياء مضطربة على نحو مرعب وخرقاء بالنسبة لى. حقيقة، هناك أشياء أخرى أجدها رائعة وبها حتى رقة ظاهرة، لكن طالما أننى بشكل عام عاجز عن إدراك أو تذكر كيفية إنجازها، فهذا ما يسبب لى تقريبًا إحباطًا!

مشاهدة أفلامك لاحقا هو دائمًا عمل مفيد. فعادة ما تكتشف، بعيدًا عن الاهتمام بمسألة الوضوح، أنك قمت بالتأكيد على بعض الأشياء، وهى فى الواقع، شديدة الوضوح، وهذا درس من الدروس الرائعة التى تتعلمها من أفلامك الأولى. فستدرك أن اللغة السينمائية تظهر كل صنوف الحيل كى تفسر ما لا يحتاج للتفسير.

عند مشاهدة أفلامك مرة أخرى، ستكتشف كل الأشياء المرتبطة معًا، كل الأشياء التى تضعها داخلها بانتظام على غير وعى منك. شخصيًا، مع هذا الفهم بأثر رجعى، أستطيع تفهم حماسى الزائد تجاه معالجة الشخصيات الرجالية بحدة أكثر من الشخصيات النسائية، وربما يعود ذلك إلى طفولتى، وحقيقة أننى قد تربيت فى بيت بأب غائب. تتكرر أنواع من كل هذا داخل كل فيلم، سواء عن رغبة منى أو عن غير رغبة. تتغير الأماكن، والشخصيات أيضا، ولكن التيمات البارزة تتكرر. فى الواقع، برغم كل الطاقة التى أودعها فى كل مشروع جديد لجعله مختلفًا، فى النهاية فإننى قد صنعت نفس الفيلم طول حياتى.

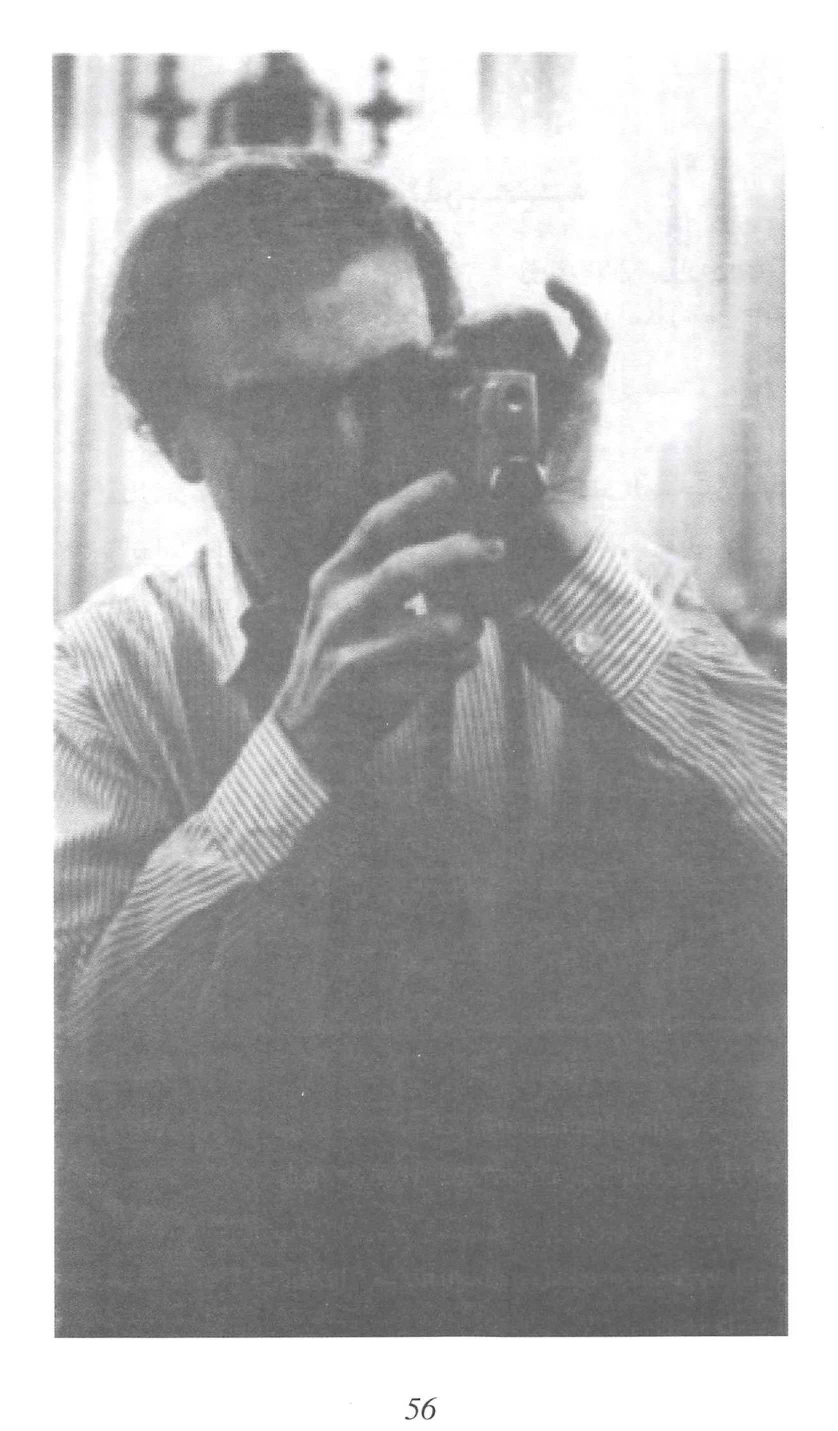
أفلام كلود سوتيه

(Bonjour Sourire) لم يعرض في أمريكا ١٩٥٥، المخاطرة الكبرى - Classetous) - risoues) ١٩٦٥، أسلحة الديكتاتور (arme a gauche'l 1965)، أشياء الحياه (les choses de lavie 1970)، ماكس والحدادون (Maxetles Ferrailleurs) ١٩٧١، سيزار وروزاليه (Cesaret Rosalie) ١٩٦٠، فنسيه وفرانسوا وبول. والآخرون (Vincent, Francois, Poul.. et les autres) ١٩٧١، مادو ١٩٧٦، حكاية بسيطة (un histoire simple) ١٩٨٠، (un mauvais fils) (لم يوزع في أمريكا) ١٩٨٠، جرسون ١٩٨٣، أيام قليلة معى (Que quesjours avec moi) ١٩٨٨، قلب في شتاء (Un Coeuren hiver) ١٩٩٢، نيللي ومسوارنو (Nelly et Monsieur Arnaud) ١٩٩٥.

أصحـــاب المرجعيـــة

وودى آلان-برناردو برتولوتشى-
مارتن سكورسيس-فيم فيندرز

يبدو أن هناك ما بين محبى السينما إجماعًا على أن عقد السبعينيات كان الأكثر غزارة والأروع إبداعًا بطريقة لم يعرفها هؤلاء المحبون إطلاقًا من قبل. لقد كان هؤلاء الأربعة محظوظين إذ بدأوا عملهم خلال تلك السنوات، عندما كانوا أحرارًا - وقد لاقوا تشجيعًا - كى يعيدوا ابتكار قواعد السينما سواء فيما يخص الشكل أو المضمون، وفى استخدام الفيلم بأى قدر من الطرق: بوصفه أداة للتعبير السياسى، وسيلة للاستبطان الذاتى، أو مرآة لا ترحم لانعكاس المجتمع، أو وسيطًا يتم عبره اكتشاف أشكال جديدة للحكى.



وودى آلان

ولد عام ١٩٣٥ ، بروكلين ، نيويورك

لطالما اعتبر لامعو السينما الفرنسية وودى آلان شخصا مؤلها. بطريقته الفكهة، يعزو المخرج الموالين المفعمين بالحماسة له فى فرنسا إلى "الترجمة الماهرة". ومع ذلك فمخرجون قليلون قد أنتجوا مثل هذا القدر الضخم والمتنوع لعمل شخص واحد (خمسة وثلاثين فيلما فى خمسة وثلاثين عاما). ويعد آلان فنانًا ذا الحس الحقيقى، وهذا ما يفسر لماذا يظل مبتعدا عن باقى عالم السينما، مقيما فى تلك الجزيرة ما بين أوربا وأمريكا التى تسمى مانهاتن. لسنوات، كانت فرص مقابلاتى معه شحيحة مثل الدردشة مع رجل الجليد الفظيع فى الهيمالايا. بعد ذلك، فى نهاية التسعينيات، لبعض الأسباب، تغير مقصد آلان فى الظهور العلنى تماما، كنت واحدا من الصحفيين الأول فى باريس الذين سعدوا بالتحدث إليه وجها لوجه. فى ذلك الحين قابلته عام ١٩٩٦! بغرض هذه المحاضرة، كان قد انتهى لتوه من إخراج فيلم "الكل يقول أنا أحبك: Everybody Says I Love You" الذى لأول مرة منذ سنوات بعيدة يتم استقباله فى الولايات المتحدة مثلما هى الحال فى فرنسا. آلان هو شخص ساحر، منضبط وفطن كما هو فى أفلامه. كنت متوترا فى البداية لأن مروجى أفلامه قد منحونى وقتا قصيرا للغاية من أجل هذه المقابلة. رغم ذلك استمر آلان فى حديثه بهدوء، غير متردد أبدا، لا يخرج أبدا عن السياق، ولم يترك أبدا جملة غير تامة. استغرق إجمالى المقابلة نحو نصف ساعة، والنص التالى هو تعبير دقيق عن محادثاتنا.

محاضرة وودى آلان

لم يطلب منى قط أن أقوم بتدريس الإخراج السينمائى، وحقيقة، لم أحاول أنا أبدًا من جانبى ذلك. حسنا بالفعل، سبايك لى (Spike Lee) الذى يعلم فصلا فى هارفارد، سألنى مرة أن أتحدث إلى طلابه. كنت سعيدًا للغاية لفعل ذلك، ولكن فى النهاية، كان الأمر محبطًا قليلاً. المشكلة هى، أننى أشعر أن هناك القليل جدًا الذى يمكن تدريسه، بالفعل، ولم أرد أن أكون محبطًا لهم. لأن حقيقة الأمر هو: هل تريد أو ترغب فيه أم لا. لو أنك لا تريده فيمكنك الدراسة طول الحياة وهذا لن يعنى شيئًا. ولن تكون مخرجًا أفضل من أجل هذا. ولو أنك تريده، فمن ثم يمكنك تعلم بسرعة أن تستخدم الأدوات القليلة التى تحتاجها. فمعظم ما تحتاجه كمخرج، هو مساعدة سيكلولوجية. على كل حال. توازن، نظام، أشياء من قبيل هذا. ثم يأتى فى المرتبة الثانية الجانب التكنيكى. كثير من الفنانين الموهوبين يتحطمون بسبب اضطرابهم العصبى، وشكوكهم وقلقهم، أو أنهم يتركون للعوامل الخارجية أن تربكهم، وهنا ينتج الخطر، وتلك هى العناصر التى على أى كاتب أو مخرج أن يضبطها أولاً.

لذا، وبالرجوع إلى فصل سبايك لى، لم يكن هناك الكثير عندى لتدريسه، بالفعل، كان الطلبة يسألوننى أسئلة من قبيل "كيف عرفت، فى فيلم آنى هول (Annie Hall) أن توقف الفيلم وأن تتحدث مباشرة إلى الجمهور؟" وكل ما استطعت إجابتهم عليه كان حسنا، لقد كان الأمر يعود إلى غريزتى لفعل ذلك، ليس هناك سر عظيم وراء ذلك. لا يجب على المرء أن يصير مرهوب الجانب من ذلك، أو أن الأمر يتعلق بنوع ما من التفكير الغامض أو الشىء المعقد كى يفعل ذلك. فقط اتبع غريزتك. ولو أنك موهوب، لن يكون الأمر صعبا. أما أن تكون كذلك، فمن ثم سيصير الأمر مستحيلا.

يصنع المخرجون أفلامهم من أجل أنفسهم

أولاً وقبل كل شىء، أعتقد أن هناك نوعين محددين من المخرجين: هؤلاء الذين يكتبون أدواتهم وهؤلاء الذين لا يكتبون. نادرًا جدًا أن تكون كليهما وتتناوب ما بين

أفلام تكتبها وأفلام لا تكتبها. الآن، لا أقصد أن أحد هذين النوعين أفضل من الآخر، أو أن نمطا من المخرجين هو الأكثر إثارة للإعجاب من الآخر. هما فقط مختلفان. الشيء الوحيد الذى تناله عندما تكتب فيلمك الخاص هو نوع من الفيلم شديد الحساسية طول الوقت، فهناك أسلوب ينتج بسرعة بالغة، وخصوصيات محددة ما تلبث أن تظهر أكثر غالبا. لذا مع هذا النوع من المخرجين، يصير المتفرج أكثر اتصالا مع فردية المخرج. بينما لو أن مخرجا يعالج سيناريو كاتب آخر طول الوقت، فعليه بذل جهد كبير عليه، ولو أن السيناريو جيد سيصير الفيلم بدوره فيلما رائعا بشكل حقيقى، لكنك لن تتملك أبدا تلك السمة الشخصية التى يتملكها المؤلف. الآن، هذا يمكن أن يكون أفضل أو أسوأ، فيمكنك كتابة فيلمك الخاص وستحصل على فيلم بنكهة شخصية، ولكن إذا لم يكن لديك شيء مثير أو جديد كى تقوله عن الحياة، فمن ثم لن تكون أفلامك أبدا جيدة مثل تلك التى لمخرج يعالج سيناريو جيداً. ما إن تتضح هذه التفرقة، أعتقد أن كل المخرجين يجب أن يصنعوا أفلامهم من أجل أنفسهم، وأن واجبهم هو أن يتأكدوا أنه، مهما كانت العوائق التى تواجههم، فسيكون الفيلم – وسيظل – خاصًا بهم من البداية إلى النهاية. فيجب على المخرج أن يظل سيد الفيلم، دائمًا. وما إن يصير العبد، سيفقد كل شيء. الآن، عندما أقول لك اصنع الفيلم لنفسك، لا أقصد أن تنفذه مع الاستعلاء على الجمهور. لكن شعورى الشخصى هو أنك لو صنعت فيلما سيسعدك، ووجدته جيدا، فإنك ستسعد الجمهور أيضا أو على الأقل جزءًا من الجمهور. لكننى أعتقد أنه من الخطأ أن تحاول تخمين ماذا سيعجب الجمهور وتحاول أن تفعله. لأنك ستفعل كمن يدع الجمهور أن يأتى إلى موقع التصوير ويقوم بإخراج الفيلم نيابه عنك.

عندما أذهب إلى موقع التصوير، لا أعرف أى شيء

لكل مخرج طريقته الخاصة فى العمل. أعرف الكثير منهم الذى يأتى إلى مكان التصوير فى الصباح وهو يعرف بالضبط ماذا عليه أن يصور، وكيف. قبل أسبوعين من بداية التصوير، هم يعرفون. العدسات التى سيستخدمونها، الطريقة التى

سيصورون بها، وعدد اللقطات التى سيقومون بتصويرها أنا على العكس من ذلك تماما. عندما أصير داخل موقع التصوير، لا أملك أية فكرة اطلاقا عن كيفيه تصوير ما سأقوم بتصويره – ولا أحاول التفكير فى ذلك، أيضا. أحب أن أصل هناك دون أية فكرة مسبقة. لا أقوم بأية بروفة، ولا أزور الموقع أبدا قبل الذهاب للتصوير. أصل هناك فى الصباح، ومعتمدا على ما أشعر به فى ذلك الصباح، وما سيحدث لى فى ذلك الصباح، أقرر ما سوف أفعله. أعترف، أنها ليست طريقة رائعة للعمل. إنها مريحة بالنسبة لى، لكن معظم المخرجين الذين أعرفهم دائما ما يقومون بدرجة أكبر من التحضير.

أيضًا، عندما يتأتى التصوير الفعلى، أميل، مرة أخرى، إلى الاقتراب بطريقة مختلفة عن المخرجين الآخرين، عادة يأتى المخرج بالممثلين داخل موقع التصوير، طالبا منهم تمثيل المنظر، ثم يلاحظ وبناء على ما سيأتى، يقرر مع مدير التصوير أين ستوضع الكاميرا، وكم عدد اللقطات المطلوبة. لا أفعل ذلك بمثل هذه الطريقة. ما أفعله هو أن أسير مع المصور وأرى أين أريد للحدث أن يحدث، وكيف أريد أن يظهر، وبعد ذلك عندما يصل الممثلون، أطلب منهم أن يتلاءموا مع ما قررت بشأن الكاميرا. أخبرهم بأشياء مثل "إنك تقول هذا هنا، ثم تحرك إلى هناك وقل هذا. يمكنك البقاء هناك لوهلة، لكن أريدك بعد ذلك أن تتحرك إلى هناك كى تقول هذا". إنه نوع من الإخراج الذى، بمعنى ما، يشبه المسرح، والإطار الذى اخترته يحدد حدود خشبة المسرح، إذا أردت ذلك.

لكن ما أود قوله هو، إننى لا أقوم بأية تغطية، وأحاول تصوير كل منظر فى لقطة واحدة، أو شىء قريب من ذلك كلما استطعت. ولا ألجأ إلى القطع طالما أننى غير مضطر لذلك، ولا أصور أبداً نفس المنظر من زوايا مختلفة. أيضا، عندما أقوم بالقطع، أواصل اللقطة التالية من نفس اللحظة التى قطعت فيها السابقة. لم أقم أبدا بتغطية أى شىء، جزئيا لأننى شديد الكسل، وجزئيا أيضا لأننى لا أحب للممثلين تأدية نفس الشىء مرارا وتكرارا. وبهذه الطريقة، يمكنهم الاحتفاظ بطزاجتهم وعفويتهم، كما يمكنهم أيضا تجريب بعض الأشياء المختلفة. فيمكنهم تمثيل نفس المنظر بطريقة مميزة كل مرة، دون حدوث قلق عما إذا كان ذلك يتصل باللقطات الأخرى أم لا.

تتطلب الكوميديا توجيها متسما بالشجاعة

الكوميديا نوع خاص، وفى ذلك فهى ذات متطلبات كثيرة وشديدة الدقة فيما يتعلق بالإخراج. وتكمن المشكلة هنا فى أن لا شىء يمكن الحصول عليه فى سبيل الضحك. وليس هناك شىء يلهى انتباه المتفرج عما يفترض أنه ضحك. لو أنك حركت الكاميرا أكثر من اللازم، لو قمت بالتوليف بسرعة أزيد، فهناك دائما مخاطرة قتل الضحك. لذا فمن الصعب خلق منظر - فانتازيا كوميدى. فالكوميديا يجب أن تكون حقيقية، وبسيطة وواضحة. ولن تتاح لك الفرصة أبدًا لتصوير أى شىء دراماتيكى للغاية. ما ترغبه، حقيقة، هو لقطة جميلة، واضحة، صريحة، مثلما يحدث فى أفلام شابلن وكيتون. فأنت تريد أن تشاهد كل شىء، تريد أن ترى الممثلين يفعلون ما يفعلون. ولا تريد أن تفعل أى شىء يدمر الإيقاع، طالما أن الإيقاع هو كل شىء فى الكوميديا. لذا فهناك شىء ما يتطلب شجاعة فائقة فيها، وهو، بطبيعة الحال، أمر محبط بالنسبة لأى مخرج. على الأقل، بالنسبة لى. وبعض من الأفلام الأكثر "جدية" ربما صنعتها كسبيل للتخلص من هذا الإحباط. لأنك دائما ما تتملك غريزة صنع الأفلام كى تسرع الخطو، وأن تجرب أشياء محددة وأن تستمتع بالكاميرا وأن تنتعش بالحركة. ولكن عليك أن تكبت ذلك فى الكوميديا.

بطبيعة الحال، يجد كل مخرج سبيلا فى أن ينجز قليلا بعيدا عن القواعد والحدود. فمثلا، طالما أننى لا أميل إلى القطع عندما أنجز منظرا ما، فإننى أستخدم عدسة الزووم كثيرا. بهذه الطريقة، عندما أصور، أقوم بأخذ زووم على وجه للحصول على لقطة مقربة، وأعود إلى لقطة بعيدة، ثم أنتقل إلى لقطة متوسطة. ويسمح لى هذا التكنيك بأن أقوم بالتوليف فى مكان التصوير بدلاً من القيام به فى حجرة المونتاج (التوليف). وأظن بأننى أستطيع الحصول على نفس النتيجة باستخدام الدوللى تجاه وبعيدا عن الشىء المصور، وهذا ما أفعله أحيانا، لكن هناك اختلافًا طفيفًا. أولاً وقبل كل شىء، ليست هناك دائما غرف كافية. ومن ثم، حسنا، يكون بعدسات الزووم جانب وظيفى آخر، وحالما تقوم فعليا بتحريك الكاميرا، فإنها تمنح اللقطة تأثيرا عاطفيا زائدا،

وهو ما لا تريد دائما. أحيانا، يصير كل ما تريده هو الاقتراب من شيء ما لإظهاره بشكل أفضل، وهذا كل شيء، فليس من الضروري أن تريد إظهاره وتصرخ "انظر! انظر!" وهو ما تفعله الكاميرا عندما تتحرك.

القواعد صنعت كى تكسر

كما عرفت أهمية ومدى دقة قواعد إخراج الكوميديا، أعتقد أنه من الضرورى، وحتى من الفاعلية، أن تقوم دائما بالتجريب. فقبل أن أقوم بإخراج -فيلم- زليج (Zelig)، مثلا، لم أكن أؤمن أبدا أنه من الممكن إبداع شخصية بدون إظهار أى شيء أكثر من صور مختصرة لها وهى تدخل السيارة أو تسرع خارجة من مبنى. لم أكن لأتخيل أبدا أنه من الممكن استخدام الشكل الوثائقى كى أخرج فيلمًا عن شخصية رئيسية وشديدة الشخصية. ومع ذلك فقد أنجز. لا أقول بأن عليك الاعتماد على هذا الجانب الوحيد مثلاً طول الوقت، ولا أقول إن هذا يمكنه النجاح فى كل وقت، ولكننى أعرف أن ذلك ممكن وليس مضمونا.

أيضا، لو أنك أخذت - فيلم - أزواج وزوجات (Husbands and Wives)، ستجد أن الطريقة المصور بها هى عكس تمامًا ما ذكرته سابقًا عن الأسلوب البصرى للكوميديا.

الكثيرون انتقدونى بسبب طريقة تصويره، بكاميرا على الكتف ومتحركة باستمرار. قالوا إنها كانت مبالغًا فيها. ولكننى أشعر بالفعل بأننى فى هذا الفيلم قد قمت باستخدام حركات الكاميرا بأفضل طريقة أو، على الأقل، بأكثر طريقة ملائمة. يفهم معظم المخرجين حركات الكاميرا كشيء ما تفعله من أجل السرور السينمائى النقى : إنها نوع من الآلة التى يمكنك استخدامها كى تجعل الأشياء أكثر جمالا، وبالتالى عليك أن تستخدمها باقتصاد لأنك لا تريد أن تضيع تأثيرها هباء. بالنسبة لى، مر وقت طويل قبل أن أبدأ فى تحريك الكاميرا. أولا لأننى لم تكن لدى خبرة كافية وبعدها لأننى بدأت العمل مع جوردون ويلز (Gordon Willis)، المصور السينمائى المدهش

الذى تكمن ميزته فى كيفيه إضاءته لمنظر عادة ما يمنعك من التحرك حوله. ومنذ بدأت العمل مع كارلو دى بالما (Carlo Di Palma)، بدأت فى استخدام حركات الكاميرا. لقد حدث الأمر رويدا رويدا ووصل إلى ذروته الممكنة فى أزواج وزوجات. وما أحبه فى هذا الفيلم أنه لمرة واحدة فقط، لا ترجع حركات الكاميرا إلى دافع سعادة الإخراج لدى المخرج وحده، وإنما بدافع القصة. لقد عكست الفوضى الذهنية للشخصيات.

لتوجيه ممثلين، فقط دعهم يفعلون عملهم

غالبا ما يسألونني: ما سر توجيه الممثلين، ويعتقدون دائما أننى أهزل عندما أجيب بأن كل ما عليك فعله هو؛ أن تستأجر ممثلين موهوبين ودعهم يفعلون عملهم. وهذا حقيقى. يميل بعض المخرجين إلى الإفراط فى توجيه ممثليهم، ويتهاون الممثلون فى ذلك لأنهم، حسنا، يحبون المبالغة فى الأداء. إنهم يحبون مناقشات لا حد لها عن هذه الجزئية. إنهم يحبون جعل مجمل مسألة إبداع شخصية ما ذهنية. وغالبا ما يفسر ذلك اضطرابهم وفقدانهم لعفويتهم أو لموهبتهم الطبيعية. الآن، أعتقد أننى أعرف من أين ينتج كل ذلك. فأعتقد أن الممثلين - وربما المخرج أيضا- يشعرون بالذنب تجاه فعل شيء ما، مثل هذا بسيط وطبيعى بالنسبة إليهم، ومن ثم يحاولون جعله أكثر تعقيدا كى يبرروا سداد المال من أجله. وأعتقد بأننى بعيد عن مثل هذا التفكير.

بطبيعة الحال، لو أن لدى الممثلين سؤالا أو اثنين سأجيب عنهما، كما أننى أستطيع، بالأحرى، استئجار ممثلين وأدعهم يفعلون ما هم جديرون به. لن أجبرهم أبدا على أى شيء، فإننى أثق تماما فى غريزتهم التمثيلية، ولم أصب أبدا بخيبة أمل. أيضا، كما قلت، أقوم بتصوير لقطات بعيدة، مناظر غير مولّفة. التى يحبها الممثلون لأن ذلك هو ما يدور حوله التمثيل. فى أغلب الأحيان، فى الأفلام، يقومون بفعل لقطة - ثلاثية ثنائية، حيث يقومون بتحريك رؤوسهم ويتفوهون بكلمتين، ومن ثم عليهم الانتظار لأربع ساعات لتصوير نهاية هذا المنظر من زاوية أخرى. فهم ما إن "يسخنوا" حتى يتوقفوا. إنه أمر محبط للغاية، وأعتقد أنه يسير عكس نفس الشيء الذى يجعل من

مهنتهم شيئا منعشا. لذا، فى كل الأحوال، ما إن يظهر أحد أفلامى، يندهشون بروعة الأداء، يندهش الممثلون أنفسهم من روعة أدائهم ويعاملوننى مثل بطل ! لكن الحقيقة هى، أنهم هم الذين أنجزوا كل العمل.

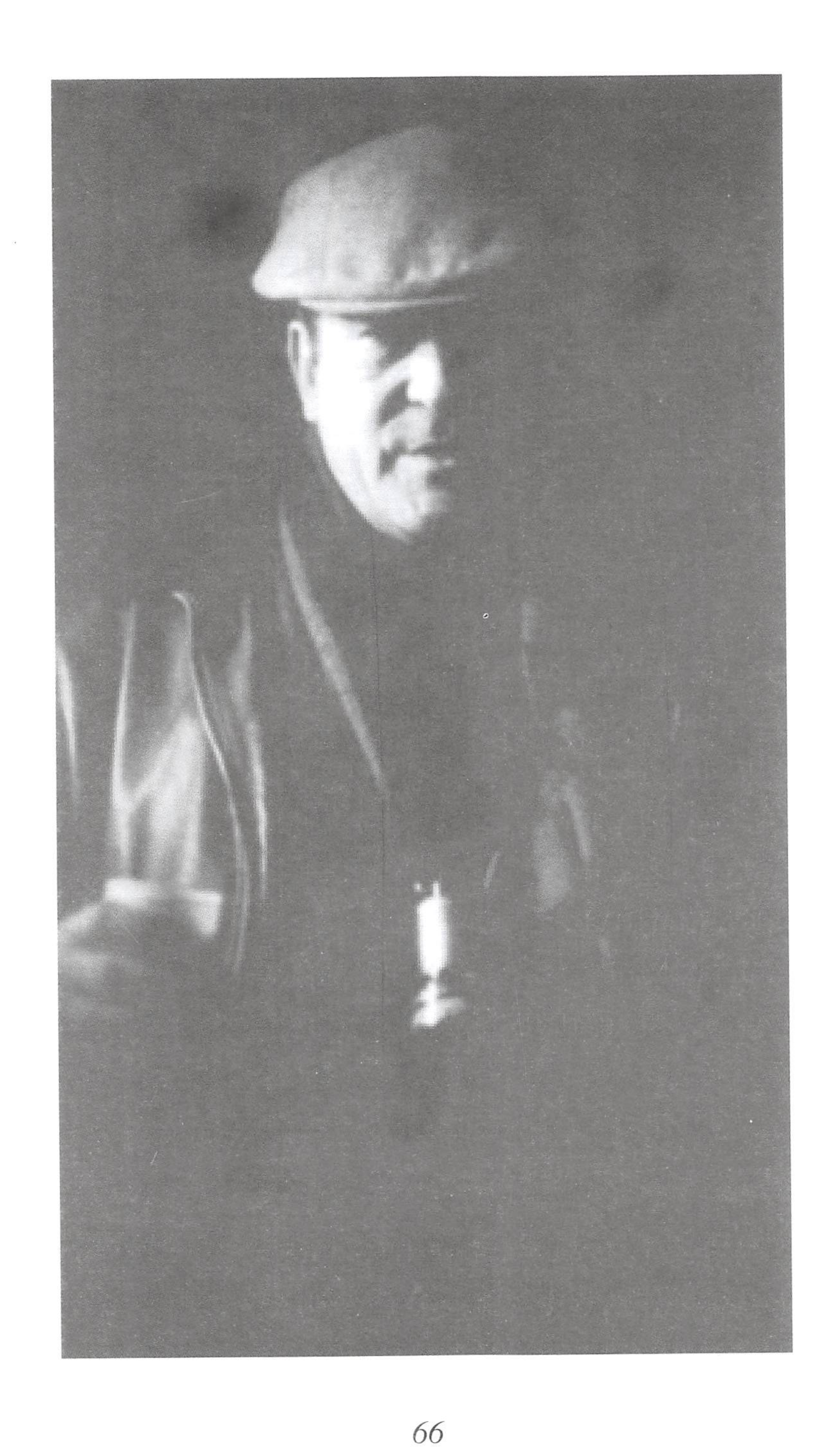
بعض أخطاء يجب تجنبها

هناك بطبيعة الحال بعض الأخطاء التى يجب على المخرج تجنبها. الأول الذى يخطر على بالى هو ربما تفادى فعل أى شىء لا يرتبط برؤيتك. إنه غالبا ما يحدث، فى منتصف إخراجك لفيلم، أن تنتابك فكرة ذكية، أو شيئا ما تريد تجريبه. لكن لو لم تكن هذه الفكرة مرتبطة بفيلمك، فيجب عليك امتلاك الأمانة أو النزاهة، لإبعادها جانبا. والذى لا يعنى أن تكون صارما أو عنيدا. بل على العكس : فهذا أيضا يمكن أن يكون خطأ. الفيلم مثل نبات. ما إن تبذر البذور، حتى يبدأ فى النمو عضويا. وعلى المخرج أن ينمو بنفس المعدل لو أراد أن يراه حتى نهايته. يجب عليه أن يصير مستعدا لأخذ كل صنوف التغيرات فى الحسبان. يجب أن يصير منفتحا أيضا لكل وجهات نظر الآخرين. عندما تكتب، فأنت وحدك فى غرفة مع قطعة من الورق : ويمكنك التحكم فى كل شىء. لكن ما إن تكون فى موقع التصوير، فهذه حكاية مختلفة. فأنت مازلت فى حاجة إلى الضبط، ولكنك فى احتياج لمساعدة الآخرين لتحقيق ذلك. هذا شىء يجب عليك فهمه، قبوله وتقديره. كما يجب عليك أن تعمل بما لديك. التحديد سمة مطلوبة، لكن العناد هو خطأ بشكل حاسم. أعتقد أيضا أنه لخطأ فاعل أن تبدأ تصوير فيلم بسيناريو ضعيف أو غير جاهز وتفكر "حسنا، سأقوم بتعديله فى موقع التصوير". أظهرت لى التجربة لو أن لديك سيناريو جيداً، فيمكنك عمل أداء تعيس فى الإخراج وستحصل على فيلم جميل، بينما لو لديك سيناريو ردىء، فسيمكنك عمل أداء ممتاز فى الإخراج، ولن تأتى نتيجة مميزة. وأخيرا، الخطر الجسيم الذى أحذر أى مخرج للمستقبل منه هو، أن تعتقد بأنك تعى كل شىء عن السينما. أصنع أفلاما الآن ومازلت أصاب بالدهشة حتى بالصدمة، أحيانا - على ردود فعل المتفرج. أظن أنهم سيعجبون

بهذه الشخصية فتنقلب الحال وتجدهم غير مكترثين إطلاقا بها، وإنما يحبون شخصية أخرى اجتهدت فى التفكير فيها على نحو صحيح. وأظن أنهم سيضحكون عند موضع محدد، فتنتهى بهم الحال إلى الضحك عند شيء ما لم أعتقد إطلاقا أنه مثير للضحك على أية حال، إنه أمر محبط قليلا. ولكن هذا ما يجعل من هذه المهة ساحرة للغاية، شديدة الجاذبية، وممتعة للغاية. لو أننى أعتقد معرفتى بكل شيء فيها، لكنت قد توقفت عن ممارستى لها منذ زمن طويل مضى.

أفلام وودى آلان

ماذا حدث، نمر ليلى؟ (١٩٦٦)، خذ الفلوس واهرب (١٩٦٩)، موز (١٩٧١)، كل شيء تريد معرفته عن الجنس (١٩٧٢)، النائم (١٩٧٣)، حب وموت (١٩٧٥)، آنى هول (١٩٧٧)، باطنيات (interiors) (١٩٧٨)، مانهاتن (١٩٧٩)، ذكريات الغبار النجمى (Star dus Tmemories) (١٩٨٠)، ليلة صيف جنسية كوميدية (١٩٨٢)، زيليج (١٩٨٣)، برودواى دانى روز (١٩٨٣)، زهرة القاهرة القرمزية (١٩٨٥)، هانا وأخواتها (١٩٨٦)، أيام الراديو (١٩٨٧)، سبتمبر (١٩٨٧)، امرأة أخرى (١٩٨٨)، حكايات نيويورك (١٩٨٩)، جرائم وعقوبات (١٩٨٩)، آليس (١٩٩٠)، ظلال وضباب (١٩٩٢)، أزواج وزوجات (١٩٩٢)، سر جريمة قتل مانهاتن (١٩٩٣)، طلقات رصاص فوق برودواى (١٩٩٤)، أفروديت الجبارة (١٩٩٥)، الكل يقول أحبك (١٩٩٦)، تفكيك هارى (١٩٩٧)، شهرة (١٩٩٨)، حلو وخفى (Sweet and Lowdown) (١٩٩٩)، ينحنى لوقت قصير (٢٠٠٠)، لعنة العقرب الزمردى (The Curse of the Jadescorpion) (٢٠٠١).



برناردو بيرتولوتشي

ولد عام ١٩٤١، بارما، إيطاليا

"صفاء" هي أول كلمة خطرت على بالى عندما حاولت وصف برناردو برتولوتشي. بالتأكيد، كانت له أوقاته الصعبة، المتمردة في السبعينيات، عندما أخرج أفلامه المحرضة والسياسية الموجهة. لكن عندما جلست للإنصات إليه بعد ذلك بعشرين عاما، عجزت عن إيجاد سبب لاختياره إخراج فيلم بوذا (Buddha). صحيح، أنه لا يزال هناك شيء ما دفين يتلألأ فى عينيه، وأزعم أنه أحيانا ما يستشيط غضبا، ولكن لم يكن هناك شيء ما عدا حالة سلام تشع منه فى ذلك اليوم عندما قابلته فى مهرجان لوكارنو بسويسرا. كان يتم تكريمه على مجمل أعماله تقديراً لمشواره السينمائى المؤثر. "أتمنى أن لا تعنى تلك الجائزة أن مشوارى باعتبارى مخرجًا قد انتهى" هكذا داعب بيرتولوتشى الحضور.

يتذكر الناس عادة بيرتولوتشى فى أفلامه التانجو الأخير فى باريس (The last Tangoin Paris) والإمبراطور الأخير (The last Emperor) (الذى حصد تسع جوائز أوسكار) لكننى أعتبر الممتثل (The Conformist) إنجازه العظيم. فالفيلم يشتمل على كل العناصر التى تجعل من فيلم لبرتولوتشى شديد الفاعلية: وجهة نظر سياسية، منظوراً تاريخياً، مأساة قريبة إنسانية وأداء رائعًا وربما أفضل إضاءة سينمائية لواحد من أكبر مديرى تصوير السينما، فيتوريو ستورارو (Vittorio Storaro) (الذى أنجز تقريبا كل أعمال بيرتولوتشى). ابتسم بيرتولوتشى لفكرة محاضرة عن الفيلم، لأنه بالتأكيد كان قد سبق أن رفض أساتذته فى الستينيات، لكنه ظل ممتنا وتحول كى يستطيع البوح بأكثر مما كان يظن.

محاضرة مع بيرتولوتشي

لم أذهب إلى مدرسة للفيلم. وكنت محظوظا للغاية للعمل أثناء شبابي باعتباري مساعداً لبير باولو بازوليني (Pier Paolo Pasolini)، وبهذه الطريقة تعلمت كيف يكون الإخراج. لأعوام، كنت فخورا بافتقاري للتعلم النظري، وما زلت مؤمنا بأن أفضل مدرسة ممكنة هي موقع تصوير الفيلم. ومن ثم مرة أخرى، أعرف أن ليس كل فرد تتاح له هذه الفرصة. كما أن هناك نقطة أخرى: في رأيي الخاص، كي تتعلم صنع أفلام، لست في حاجة فقط لعمل أفلام وإنما أيضا أن ترى الكثير كلما أمكن ذلك. ولهذين الاعتبارين أهمية مساوية. وربما هذا هو المبرر الوحيد الذي أنصح به أي فرد يداوم على مدرسة الفيلم اليوم: إنها فرصة كي تكتشف كل صنوف الأفلام التي لن تراها أبدا في دور العرض، لكن إذا جاء أحدهم وطلب مني تدريس الإخراج، حقيقة سأكون في حيرة تامة. فلا أعتقد أنني أعرف من أين أبدأ. وربما ببساطة سأكون مرتاحا لفكرة عرض أفلام. والفيلم الوحيد الذي سأقوم باختياره أكثر من أي فيلم آخر هو بالتأكيد قواعد اللعبة (The Rules of the Game) لجان رينوار. سأظهر للطلبة في هذا الفيلم، كيف، يرتب رينوار لبناء جسر بين انطباعية، فن والده(*)، والسينما، فنه الخاص. سأحاول أن أبرهن على كيف يحقق هذا الفيلم الهدف الذي يتوق كل فيلم إلى تحقيقه: العبور بنا إلى مكان مختلف.

دع الباب مواربا

أتيحت لي الفرصة لمقابلة جان رينوار بلوس أنجلوس في السبعينيات. كان يبلغ من العمر نحو ثمانين عاما ويستخدم كرسيا بعجلات. دردشنا لمدة ساعة، واندهشت

(*) والد جان رينوار، هو أوجست رينوار (١٨٤١-١٩١٩) وهو واحد من الانطباعيين الفرنسيين الكبار. تأثر بكوربيه في بعض لوحاته مثل لوحة القارب. ويشتهر بانسجام اللون ووحدة التأثيرات الضوئية. (المترجم).

لاكتشاف أن أفكاره المتعلقة بالسينما تشبه إلى حد كبير تلك التى عرفناها مع مجىء الموجة الجديدة، فيما عدا معرفته بها قبل ذلك بنحو ثلاثين عاما! فهو من ناحية، قال شيئا صادما لى كأعظم درس تعلمته فى الإخراج: أخبرنى "عليك أن تدع باب مكان التصوير مواربا لأنك لا تعرف أبدا من سيدخل منه" ما عناه من ذلك بطبيعة الحال هو؛ أنك لابد أن تعرف كيف تفتح طاقة لغير المتنبأ به، لغير المتوقع والعفوى طالما أنها تخلق غالبا سحر السينما.

فى أفلامى، دائما ما أجعل الباب مواربا كى أسمح للحياة أن تدخل مكان التصوير. وبالتناقض مع ذلك، وهذا يفسر سبب عملى فى سيناريوهات جيدة البناء على نحو مطرد. لو أن لدى موقفا قويا أنطلق منه، أشعر بمزيد من الراحة فيما يتعلق بالارتجال. فعندى، أن الاهتمام بغير المتوقع هو ظهوره حيث، نظريا، يسير كل شىء مدروسا. فعلى سبيل المثال، لو أننى أقوم بتصوير منظر خارجى فى شمس ساطعة وبدأت السحب فى حجب الشمس وسط لقطة، وبدأ الضوء يتغير على عكس المتوقع، فسأكون فى سعادة الجنة! خاصة لو أن اللقطة تستغرق وقتا كافيا بحيث تتحرك السحب وتعود الشمس مرة أخرى... أشياء من هذا القبيل رائعة لأنها تمثل المدى الآنى للعفوية.

لكن "دع الباب مواربا" لا تتعلق فقط بعناصر من خارج مكان التصوير. لقد كتبت شعرا قبل بداية إخراجى للأفلام، ولهذا فإننى أنظر إلى الكاميرا كنوع آخر من القلم أكثر من ذلك الذى اعتاد على استخدام القلم فى كتابة الشعر. فى رأيى الخاص، أصنع الفيلم وحدى، فإننى مؤلفه فى معناه الدقيق. ثم، مع الوقت، أدركت استطاعة مخرج التعبير عن خيالاته حتى أفضل مما لو كان قادرا على استفزاز الطاقة الإبداعية لكل من حوله. فالفيلم هو نوع من الانصهار، حيث تمتزج فيه مواهب فريق العمل. فشريط الفيلم هو أكثر حساسية مما يظن الآخرون، وإنه لا يسجل فقط كل ما هو أمام الكاميرا وإنما كل شىء حولها أيضا.

أحاول أن أحلم بلقطاتى

طالما أننى لم أتعلم الإخراج بطريقة نظرية، فإن فكرة "نحو" السينما لا تعنى أى شيء عندى. أكثر من ذلك، وحسب طريقتى فى التفكير، لو أن ذلك النحو موجود، فإنه هناك كى يقاوم. وهو ما يفسر تطور اللغة السينمائية. عندما صور جودار على آخر نفس (Breathless) كانت قواعده النحوية هى "قوة القفز المفاجئ": (The Jump Cut)(*). والأمر المدهش هو لو أنك شاهدت آخر أفلام جون فورد (John Ford) سبع نساء (Seven Women) سترى أن المخرج – أكثر مخرجى هوليوود تقليدية – لابد وأن رأى "على آخر نفس" ثم قام باستخدام القفز المفاجئ بنفسه، شيء لا يكاد يصدقه العقل قبل ذلك بعشر سنوات. لفترة طويلة، عالجت كل لقطة كما لو أنها آخر لقطة، كما لو أن هناك شخصا ما سيأخذ كاميراتى ويفر بعيدا ما إن أنتهى من التصوير. ولهذا، انتابنى الإحساس بأننى أقوم بسرقة كل لقطة، وفى مثل هذه الحالة العقلية يكون من المستحيل التفكير فى "نحو" أو حتى "منطق". وحتى هذه الأيام، لا أقوم بتحضير شيء مقدما. فى الواقع، أحاول أن أحلم فى منامى باللقطات التى سأصورها فى اليوم التالى فى موقع التصوير. بقليل من حظ، أكون قادرا على فعل ذلك. وإذا لم يحدث، عندما أصل إلى مكان التصوير. أطلب أن أصير وحيدا لفترة من الوقت، وأحوم حول مكان التصوير مع عدستى المحددة للتصوير. أنظر خلالها وأحاول أن أتخيل الشخصيات وهى تتحرك وتنطق بسطورها. فيبدو الأمر تقريبا كما لو أن المنظر قد أعد بالفعل هناك، بطريقة غير مرئية أو يصعب إدراكها بسهولة، وأحاول نشدانها أو بعث الحياة فيها. بعد ذلك، أقوم بإحضار الكاميرا، أستدعى الممثلين، وأحاول أن أرى أن ما تخيلته ينجز فى الواقع. الباقى هو عملية تناغم بين الكاميرا، والممثلين والضوء. ولهذا، فإن ذلك يعد نوعا من العملية التحضيرية التى أحاول فيها أن أتأكد أن كل لقطة تؤدى إلى تلك التى تليها.

(*) يذهب القفز المفاجئ ضد كل القواعد التقليدية للتوليف (الذى يعنى أن القطع بين اللقطات لابد أن يكون ناعما وغير محسوس). عندما يعالج بدقة كما فعل جودار فى "على آخر نفس"، مثلا، فإن تكنيك القفز المفاجئ يمكنه خلق ديناميكيات مدهشة. وعندما تستخدم على نحو سيئ، فإن ذلك يجعل المتفرج يعتقد أن المخرج لا يفهم ما يفعله.

التواصل يحدث قبل الفيلم

يعد التواصل عاملا حيويا للجريان الناعم لموقع تصوير الفيلم، ويجب أن يتأسس هذا التواصل فيما قبل التصوير لأنه سيكون متأخرا للغاية أثناء التصوير.

فعلى سبيل المثال. عندما قررت إخراج فيلم "التانجو الأخير" فى باريس، أخذت فيتوريو ستورارو (مدير التصوير - م) لمشاهدة المعروض لفرانسيس باكون (Francis Bacon) فى الجراند بالاس بباريس. أريته اللوحات التصويرية، شارحا له أن هذا هو ما أريد أن أستخدمه طبقا لما أتصوره. ولو أنك نظرت إلى الفيلم ستجد نغمات لونية برتقالية بتأثير مباشر من باكون. ثم أخذت مارلون براندو (Marlon Brando) كى يرى نفس المعرض وأريته اللوحة التصويرية التى تراها عند بداية الفيلم أثناء نزول عناوين الفيلم. إنه بورتريه يبدو شديد الإيحاء عندما تراه لأول مرة. ولكن عندما تتطلع فيه لبعض الوقت، ستجده يفقد طبيعته بالكامل ويصير تعبيرا عما يحدث داخل لا وعى مصوِّره. قلت لمارلون "هل ترى هذه اللوحة؟ حسنا، أريدك أن تعيد خلق نفس هذا الألم - القاسى".

وهذا هو بشكل نهائى التوجيه الوحيد أو بالأحرى الأساس الذى أعطيته إياه بالفيلم. غالبا ما أستخدم اللوحات التصويرية مثل تلك، لأنها تسمح لك بالتواصل الفاعل أكثر بكثير من مئات الكلمات.

أنا مسكون بالكاميرا

الكاميرا شديدة الحضور فى أفلامى - حاضرة للغاية فى كل وقت - فى الواقع. ولكننى لا أستطيع التحكم فى ذلك. فأنا فى الحقيقة مسكون بجسم، وفوق كل شىء، بعين الكاميرا. إنها ما يحكم إخراجى للأفلام، بمعنى أنها تتحرك طول الوقت، وفى أفلامى الحالية تتحرك بدرجه أكثر. تتدخل الكاميرا وتترك المنظر مثل شخصية غير مرئية فى القصة. ولا أستطيع مقاومة إغراء حركة الكاميرا. أعتقد أن هذا ينبع من

رغبة فى إقامة علاقة حسنة مع الشخصيات، على أمل أن يتبدل ذلك إلى علاقة حسية بين الشخصيات. فى فترة من حياتى الأكثر ميلا إلى التحليل النفسى، اعتدت الاعتقاد بأن "الحركة تجاه: Tracking in" كانت حركة لطفل يجرى تجاه أمه بينما الحركة للخلف (Tracking out) كانت النقيض، حركة الطفل وهو يحاول الفرار.

فى حالتى، تعد الكاميرا هى مركز اهتمامى الأساس أثناء التصوير. ولهذا السبب أحتاج إلى إقامة تواصل قبلى مع الممثلين والتقنيين حتى أتجنب معظم وقتى داخل الموقع لتحريك الكاميرا واختيار العدسات. إننى لم أستخدم أبدا عدسة الزووم. ولا أعرف لماذا، ولكننى اكتشفت شيئا ما كاذبا فى حركتها، أتذكر يوما ما أثناء تصوير "إستراتيجية العنكبوت: The Spider Stratagem" عندما أحسست بضرورة استخدام العدسة الزووم على سبيل التغيير. قضيت نحو ساعة أجرب فيها، تقريبا إلى أن أصابنى الإحساس بالغثيان. قمت بإلغائها وقلت إننى لا أريد رؤية هذا النوع من العدسات مرة أخرى. وبدأت هذه الأيام فى إقامة علاقة سلمية مع الزووم. أستعملها بطريقة بسيطة وتقريبًا من أجل هدف وظيفى بحت، لكن لسنوات طويلة، نظرت إليها على أنها أداة للشيطان.

ابحث عن سر الممثل

أعتقد أن سر العمل الجيد مع ممثل هو أولاً: معرفة كيف تختاره أو تختارها. ولكى تنجح فى ذلك، عليك أن تنسى الشخصية بداخل السيناريو ولو للحظة، وشاهد ما إذا كان الشخص الذى أمامك يثير اهتمامك أم لا. هذا أمر مهم للغاية لأنه، أثناء التصوير، ستشعر بالفضول تجاه هذا الممثل الذى يقودك لاكتشاف الشخصية فى القصة. أحيانا تختار ممثلا لأنه أو لأنها تبدو ملائمة تماما للشخصية المكتوبة، لكنك ستدرك فى النهاية أن هذا ليس مثيرا للاهتمام، فليس هناك سر غامض. والقوة الدافعة وراء أى فيلم هى، أولا وقبل كل شىء، الفضول الغريب ورغبة المخرج فى اكتشاف سر كل شخصية. مثلما هى حال توجيه الممثل، أقول إننى دائما مع تطبيق قواعد سينما الحقيقة (Cinema Verite) على عالم السينما الروائية، فمثلا، فى أحد مناظر التانجو

الأخير عندما يستلقى براندو على سريره ويخبر ماريا شنيدر (Maria Schneider) بأشياء عن ماضيه، كان هو براندو الذى يقوم بكل ذلك. أخبرته، "ستقوم بسؤالك أسئلة؛ أجب كما تحب". فبدأ واصفا كل هذه الأمور المقلقة، وكنت مخرجا، مثل المتفرج فى كلمات أخرى، لم أستطيع معرفة هل كان كاذبا أم أنه ينطق بالحقيقة. ولكن هذا هو الارتجال: محاولة للمس الحقيقة وعلىَّ أن أظهر أن هناك شيئا ما حقيقيًا للغاية يختبئ خلف قناع الشخصية. بالفعل، كان هذا أول شىء قلته لبراندو. أخبرته أننى أريد خلع قناع ستديو الممثلين، إننى أريد أن أرى ما يكمن خلفه.

تقابلنا بعد ذلك بعقدين من الزمن، دردشنا، وبعد وهلة قصيرة قال لى مع ابتسامة، "وهكذا، فأنت تعتقد حقيقة أننى كنت أنا بنفسى الذى أظهرته لك فى ذلك الفيلم، هه؟" لا أعرف إن كان قد فعل ذلك أم لا، ولكن هذا ما بدا رائعا للغاية.

ما هى السينما ؟

فيما يبدو، يعد الفيلم إطارًا لفكرة ما فى صوَر. لكن بطريقة أكثر غموضا، بالنسبة لى، كان الفيلم دائما طريقة فى اكتشاف شىء ما أكثر من كونه شخصًا وأكثر تجريدية. وأفلامى هى دائما شديدة الاختلاف فى النهاية عما تخيلتها فى الأصل. لهذا فهى عملية متعاقبة. وغالبا ما أقارن الفيلم بسفينة قراصنة. فمن المستحيل أن تعرف أين سترسو عندما تتركها حرا فى اتباع رياح الإبداع. خاصة بالنسبه لواحد مثلى، يهوى العوم فى التيار المعاكس.

حقيقة، مر علىَّ حين من الزمن اعتقدت فيه أن التناقض يكمن فى أساس كل شىء، لقد كان ذلك هو القوة الدافعة وراء كل فيلم. وهذا يفسر ذهابى لإخراج فيلم (١٩٠٠)، وهو فيلم عن مولد الاشتراكية ممولا بدولارات أمريكية. فى هذا الفيلم جمعت بين ممثلى هوليوود مع فلاحين من وادى بو (Po) الذين لم يروا فى حياتهم الكامير أبدا من قبل، ولقد أثار ذلك عندى معالجة رائعة. عندما بدأت إخراج الأفلام فى الستينيات، كان هناك شىء ما سماه المخرجون سؤال بازان : "ماهى السينما؟".

لقد صار نوعا من الاستفهام المتواصل حتى أصبح موضوع كل فيلم. ثم توقفنا عن طرحه لأن الأمور قد تغيرت. وبرغم ذلك، يتملكنى الشعور بأن السينما تمر خلال هذه الانقلابات العاصفة الآن، وتفقد الكثير من تميزها الخاص حتى يبدو أن سؤال بازان هو آنى وذو علاقة بالحالة الراهنة مرة أخرى، ويجب علينا مرة ثانية البدء لمعرفة ماهية السينما.

أفلام بيرتولوتشي

الحصاد القاسي (la Commare secca) ١٩٦٢، قبل الثورة ١٩٦٤، الشريك ١٩٦٨، حب وغضب (Amore e rabbia) ١٩٦٩، إستراتيجية العنكبوت ١٩٧٠، المتثل (Il Conformista) ١٩٧١، التانجو الأخير في باريس ١٩٧٣، ١٩٠٠ (١٩٧٧)، القمر (La luna) ١٩٧٩، مأساة رجل أحمق ١٩٨٢، الإمبراطور الأخير ١٩٨٧، السماء الساترة ١٩٩٠، بوذا الصغير ١٩٩٣، الجمال المسروق ١٩٩٦، المحاصر ١٩٩٨، الجنة والجحيم ٢٠٠١.



مارتن سكورسيسى

ولد عام ١٩٤٢، كوينز، نيويورك

أحد الأمور الصادمة بشأن مارتن سكورسيسى هو؛ سرعته الفائقة أثناء الكلام. تتوقعه متألقًا، وهو بالتأكيد كذلك. لكن الوقفة التى يمهلها سكورسيسى حتى يعطى معلومة يجعل الأمر مرعبا فى طرح أسئلة أخرى. جرت مقابلتنا فى صيف عام ١٩٩٧ فى نيويورك بدعوة من جودى فوستر (Judy Foste) التى عينت رئيسا فخريا لمجلة ستديو (Studio) وأرادت دعوة مخرج فيلمها سائق التاكسى (Taxi Driver) كى يتحدث فى محاضرة رئيسية.

دخلت إلى شارع بارك حيث مكتب إنتاج سكورسيسى بصدر رحب لأننى سأكون بين هؤلاء الذين يعتبرونه المخرج الأكثر تأثيرا فى السنوات العشرين الأخيرة. خلال هذه الفترة أدهش مارتن سكورسيسى المتفرجين، كما ألهم جيلا كاملا من المخرجين الذين حاولوا، عادة دون طائل، استخدام الكاميرا بنفس طاقته ودقته. يعده بعض المخرجين حكائى حكايات، والبعض الآخر تقنيين ماهرين. أما هو فيجمع بين الصنفين. ومعرفته القاموسية بتاريخ الفيلم ليست محل شك أبدا. لذا ففكرة قضاء ساعتين من الزمن ساعة فساعة مع مارتن سكورسيسى هى مثيرة بشكل مميز للاهتمام - ولم يخب ظنى. تململ فى كرسيه لدقائق معدودات فى بداية المقابلة، ربما لأنه كان فى منتصف توليفه - لفيلمه - كوندون (Kundun) ذلك الوقت. وأستطيع أن أرى ذهنه وهو منشغل بلصق الصور معه أثناء دردشته. لكن ما إن بدأت فى طرح أسئلة تفصيلية، ركز سكورسيسى كاملا وسدد إجاباته بمثل هذه السرعه حتى إننى شعرت بالسعادة لتمكنى من تسجيلها على شريط تسجيل.

محاضرة رئيسية لمارتن سكورسيسى

لدى بعض الخبرة فى التدريس فى جامعة كولومبيا، تقريبا أثناء إخراجي لفيلمى لون المال (The Color of Money) والإغواء الأخير للمسيح (The last Temptation of Christ). لا أعرض، فيها، أفلاما أو أعطى محاضرات. تقدم فقط للخريجين نصائح وتعليقات على الأفلام التى قاموا بصنعها. لقد وجدت أن الأكثر إشكالية عادة فى هذه الأفلام هو مقصدهم منها، ما يريد توصيله صانع الفيلم للمتفرج. الآن، وهذا يمكن أن يوضح نفسه بعدة طرق مختلفة. لكن ماذا تستهدف من الكاميرا، لقطة وراء لقطة مشكلة أولية وكيف تجعل كل لقطة تبنى هدفا، لإظهار شىء ما يريد صانع الفيلم من الجمهور أن يتفهمه. وهو ما يمكن أن يصير هدفا فيزيقيا بحتا، رجل يسير عبر حجرة ثم يجلس فوق كرسى – أو هدفا سيكولوجيا أو هدفا خاصا بالفكرة الرئيسية – رغم أننى أرى أن المتعلق بالفكرة الرئيسية يتضمن النفسى (السيلولوجى) والفلسفى. ولكن عليك أن تبدأ بالأساسيات والتى هى اين تضع. الكاميرا كى تعبر عما هو مكتوب فى السيناريو؟ وهذا لا يستهدف وضع الكاميرا فى اللقطة الواحدة، إنه يستهدف اللقطة تلو الأخرى، وتلك التى تليها وكيف يمكن توليفها معا لخلق ما تريدان قوله للمتفرج.

بطبيعة الحال، ستجد أن المعضلة الأكبر بالنسبة لصانعى الأفلام الشبان هى أنهم ليس لديهم شىء يقولونه للمشاهد. وبطريقة متنوعة ستكون أفلامهم إما غير واضحة أو تقليدية للغاية، أو أن تتماس بسرعة مع السوق التجارى. لهذا أعتقد أن أول شىء تحتاج سؤاله لنفسك إذا كنت راغبا فى صنع فيلم هو "هل لدى أى شىء أريد التعبير عنه؟" وليس بالضرورة أن يصير حرفيا يمكن التعبير عنه بالكلمات. فأحيانا تريد إيصال إحساس فحسب، عاطفة. وهذا كاف. وصدقنى إنها مهمة صعبة.

تحدث عما تعرفه

لقد جئت من تقليد فى أواخر الستينيات ومؤداه، التعامل أكثر مع ما هو شخصى فى صنع الأفلام، مع التيمات ومادة الموضوع التى تشعرك بثقة أكثر فى معالجة نفسك،

والعالم الذى جئت منه. هذا النوع ازدهر فى السبعينيات، لكن منذ الثمانينيات، وينطبق ذلك بدرجة أقل على تيار السينما الأساسى. الآن، إننى أجد - حتى - بعضا من المستقلين قد بدأوا فى إظهار ميل تجاه الميلودراما والفيلم الأسود (Film noir)، مما يوحى بأن عيونهم تتركز أكثر على جانب السينما التجارى . عندما أشاهد أفلام هذه الأيام ذات الميزانية القليلة، أشعر دائما بأن المخرجين يحاولون أكثر تجاه قوة السمع من أجل الاستديوهات. وهنا لابد أن تسأل "لماذا يجب أن تصير الأفلام شخصية، على أية حال؟" حسنا، بالطبع، إنها وجهة نظر، لكننى أميل إلى أنه كلما صارت الرؤية فردية كلما صار الفيلم أكثر شخصية، وكلما أصبح أكثر عملاً من أعمال الفن. وباعتبارى متفرجًا، أجد أنه كلما صارت الأفلام شخصية، كلما عاشت أكثر. فيمكنك مشاهدتها أكثر فأكثر مرة أخرى، بينما فى الفيلم الأكثر تجارية، لابد وأن تشعر بالضجر بعد المشاهدة الثانية.

لذا ما الذى يجعل من فيلم ما أمرا شخصيا؟ هل قمت بكتابة السيناريو بنفسك كى تجعله خاصا بك، كما يدعى أصحاب نظرية سينما المؤلف؟ ليس بالضرورة. أعتقد أن هناك نوعا من الموقف المزدوج هناك. وأعتقد بضرورة التفرقة بين المخرجين من جهة وبين صانعى الأفلام من جهة أخرى. أما المخرجون - وهم بارعون فى فعل ذلك - هم أولئك الذين يقومون بتأويل السيناريو، الذى يقومون بتحويله من مجرد كلمات إلى صور. وصناع الأفلام، برغم ذلك، سيكونون قادرين على العمل من مادة شخص آخر ويقومون بتنظيمها لتتكون رؤية شخصية عبر ذلك. سيقومون بتصوير الفيلم أو توجيه الممثلين فى حالة تحويلهم على نحو نهائى، ذلك الفيلم كى يصير جزءًا من أفلامهم الأخرى، بتيمات متشابهة والاقتراب من نفس السمات والمادة.

وهذا ما يخلق الفارق الكلى بين، مثلا، فيلم فتاة فرايداى (his Girl Friday) لهوارد هوكس (Howard Hawks) وبين حلم حياة (Dream Life) لسيدنى شيلدون (Sidney Sheldon) كلاهما فيلم لستديو؛ كلاهما كوميديا بطولة كارى جرانت (Cary Grant). ومع ذلك فأنت يمكنك مشاهدة الأول مرارًا وتكرارًا، بينما لن يصمد الثانى، رغم بهجته،

للمشاهدة الثانية. وهذا أيضا ما يخلق الفرق بين فيلم لجون وو (JohnWoo)، والذى هو دائما شخصى للغاية، ودعنا نقول، سلسلة الرجل الوطواط (Batman)، والتى هى ذات حرفية عالية والتى يمكن أن يقوم بإخراجها أى مخرج.

اعرف ما تتحدث عنه

إننى أجهر بالصوت العالى الذى يزيد عن الحد أحيانًا عندما أخاطر بالقول بأننى أعتقد أن واجب صانعى الفيلم هو فى حكى القصة التى يريد أو تريد أن يرويها، والتى تعنى أن عليك معرفة ما تريد التحدث عنه. وفى الحد الأدنى عليك أن تعرف المشاعر، أو العواطف التى تحاول توصيلها. هناك ليس معناه أنك لا تستطيع الاكتشاف، بل إنك تستطيع فعل ذلك فقط من خلال السياق الخاص بالحكاية.

دعنا نرجع إلى واحد من أفلامى، وهو عصر البراءة (The age of inno cence). فى ذلك الفيلم، عالجت العواطف التى أدركتها، لكننى وضعتها فى عالم أريد أن أكتشفه وأحلله بطريقة أنثروبولوجية، وذلك كى ترى كيفية تأثير مزركشات هذا المجتمع على العواطف، زخرفات ذلك المجتمع التى صارت ترتيبات مزهرة، الجديلة الزخرفية، صياغة لغة الجسد، وكيف أن ذلك قد أثر فى المشاعر التى أعتقد أنها كونية فى الخبرة الإنسانية: الشوق، العاطفة غير المتحققة. وهكذا أخذت كل ذلك ووضعته تحت ضغط طاهى هذا المجتمع المميز. لكن بنفس الشخصيات وبنفس القصة، أعتقد أنه يمكنك صنع فيلم مختلف تماما لو أنك وضعته فى قرية ما، دعنا نقول، صقلية أو فرنسا. وهكذا، بثقة، يمكن الاستكشاف، يمكنك التجريب لكن لا ننسى أن الأفلام تتكلف فى كل الأحوال ما بين مليون ومائة مليون دولار. ويمكنك التجريب بمليون دولار ولكن بأربعين مليون دولار لا أعتقد ذلك. لأنهم لن يعطوك المال مرة أخرى.

هناك صناع أفلام يزعمون أنهم لا يعرفون أبدًا إلى أين يذهبون عندما يصنعون فيلما، إنهم يستمرون فيه على النحو الذى بدأوا به. على المستوى الأرقى، سيكون فيللينى (Fellini) هو النموذج الأساسى. لكننى لا أعتقد بشكل كاف فى ذلك.

فأعتقد أن لديه دائمًا فكرة ما، حتى ولو تجريدية، عما هو قادم عليه. هناك أيضا صناع أفلام ينطلقون من سيناريو ولكنهم لا يعرفون بدقة ما زوايا أو لقطات منظر مميز حتى يبدأوا بروفة ذلك المنظر، أو حتى يوم التصوير. أعرف بعض هؤلاء الذين يعملون بهذه الطريقة. أما أنا فلا أعتقد أنه يمكنني العمل بها. فأنا أحتاج لمعرفة لقطاتي مقررة مسبقا، حتى ولو أنها ذات جانب نظري. فعلى أقل تقدير، أحتاج أن أعرف كل مساء اللقطة التالية للصباح التالي. في بعض الأحوال، لو قررت إضافة مناظر لم يكن مخططا لها والتي هي غير حيوية بالنسبة للقصة، سيكون من الممتع الذهاب إلى هناك خالي الذهن تماما، وأرى ما يمكنني فعله في موقع التصوير. لكن ذلك ما لا أوصي به أو أدعو إليه. أنت تحتاج إلى معرفة ما أنت مقدم عليه، وتحتاج إلى الحصول عليه في الورق. فالسيناريو هو أمر مهم للغاية. لكن لا تصير عبدا للسيناريو، أيضا، لو أن السيناريو هو كل شيء، فستقوم بتصوير السيناريو فحسب. فالسيناريو ليس كل شيء. إنه التأويل الذي هو كل شيء. التأويل البصري لما لديك على الورق. لو أنك مخرج حدسي، وإذا كانت لديك دراسة اقتصادية منضبطة، فبكل الوسائل، تقدم للأمام، خذ وقتك واصنعه كما تقدمت. ولكنني لا أستطيع فعل ذلك. أعتقد أن ذلك يتوقف على الشخصية. وقد جربت هذا النوع من الاقتراب مرة واحدة، في نيويورك، نيويورك (New York ،New York) حيث لم أعِ بدرجة كافية إلى أين أسير، وحاولت الاستجابة لغرائزي، ولكنني لم أكن مرتاحا أبدًا مع النتيجة النهائية لهذا الفيلم.

اختيارات صعبة

أظن أن الدرس الأساسي الذي تعلمته عن صنع الأفلام هو: أنه توتر ما بين معرفة ما تريده بالضبط وإمكانية تغييره طبقا للظروف، أو أنتهز فرصة الشيء الأكثر أهمية. وبالتالي فإن المعضلة الكلية هي القدرة على معرفة ما هو ضروري، ما الذي

لا تستطيع تغييره، ما الذى يجب ألا يتغير، وما الذى تستطيع أن تكون أكثر مرونة فيه. أحيانا تذهب إلى موقع التصوير ويكون الموقع شديد الاختلاف عما تصورته فى ذهنك عندما تخيلته عن اللقطات التى تذهب لتصويرها هناك. لذا ماذا تفعل؟ هل تحاول إيجاد مكان للتصوير جديد، أم أنك تقوم بتغيير لقطاتك؟ فى حالات أخرى، يمكن أن تصحح لقطاتك من داخل موقع التصوير. لقد فعلت ذلك فى كلتا الحالتين. أحيانا أذهب إلى الموقع أولاً وأرتب اللقطات وفقا لذلك، وأحيانا أقرر اللقطات سلفا ثم أحاول جعلها تعمل داخل حدود مكان التصوير. أميل إلى الذهاب أكثر إلى الاختيار الثانى، رغم ذلك.

نظريا فإن قائمة إنجاز لقطة تتضمن مكان وضع الكاميرا، وقرارات حول من الذى بداخل الكادر ومن الذى خارجه. هل الممثلون سيتم تصويرهم منفصلين، أم أنهم داخل كادرات كل منهم الآخر؟ هل هم فرادى، ولو أنهم فرادى، ما حجم وجودهم داخل الكادر؟ هذا هو نوع الشىء. هل هناك حركات للكاميرا؟ على أى مستوى؟ أين؟ لماذا؟ نموذجيا، تنطبق القائمة النظرية على أى موقع تصوير. غالبا، مع ذلك، هناك حوائط وسطوح عليك التعامل معها. فيما عدا فى موقف الاستديو، بطبيعة الحال. الآن، لو أنك تشعر بضرورة أخذ لقطة بدرجة - زاوية - ١٨٠ فى هذا الموقع، فعليك التعامل معها. وربما تستهلك مالا أكثر للحصول على حائط رابع، وربما ستضطر لفقد مناظر معينة من هذا الفيلم حتى تظل - داخل - الميزانية. فعليك أن تعرف ما هو المهم، ما الذى لن يتغير، ومن عليك أن تناضل من أجله. لكن لا يجب أن تكون عنيدا، فلا يجب أن تقول لا لكل شىء ينتج تغييرا. لأنك إن فعلت ذلك، فلن تسمح للحياة التى حول الكاميرا وحول الموقع أن تتخلل. وتظهر فى الفيلم -أحيانا مصادفة أو تغييراً- آخر لحظة ينتج شىء ما غير متوقع وسحرى. وأحيانا يمكنك أن تصير عنيدا للغاية بشأن الحياة التى أبدعتها فى الفيلم ستصير صارمة وأساسية. عليك أن تكون واعيا بذلك.

لغة من أجل - إعادة - الإبداع ؟

هل هناك قواعد نحوية خاصة بصنع الأفلام، على غرار تلك الخاصة بقواعد نحو الأدب؟ حسنا، هناك بالتأكيد. وقد أعطيت لنا مرتين. وكما قال جان لوك جودار، لدينا أستاذان في تاريخ السينما: دى. دبليو. جريفت فى فترة السينما الصامتة وارسون ويلز (Orson Welles) فى عهد السينما الناطقة. وبالتالى هناك بطبيعة الحال قواعد أساسية. لكن حتى هذه الأيام، يجاهد المبدعون بطرق جديدة لحكى قصص من خلال السينما، وهم لا يزالون يستخدمون نفس الأدوات - لقطات تأسيسية، لقطات متوسطة، لقطات قريبة - لكن ليس بالضرورة لنفس الغرض. وتجاور هذه اللقطات فى عملية التوليف ينتج عواطف جديدة، بدقة أكثر، طريقا جديدا لإيصال أحاسيس محددة إلى المتفرج. الأمثلة الأولى التى تخطر على البال هى أفلام أوليفر ستون (Oliver Stone)، مثل ولدوا ليقتلوا (Natural Born Killers) أو نيكسون (Nixon). فى نيكسون، على سبيل المثال، حيث الرئيس فى حالة هلوسة : لديك لقطة لزوجته تتحدث إليه، ثم تقطع إلى لقطة فى الأبيض والأسود، ثم تعود إلى الزوجة ومازلت تسمعها تتحدث إليه - فيما عدا - على الشاشة، فهى لا تقول أى شىء. يعد هذا مثيرا للاهتمام لأن ستون اكتشف طريقة لخلق عاطفة ولخلق حالة سيكولوجية هى على نحو صافٍ من خلال التوليف. فلديك لقطة قريبة لشخص لا ينبس ببنت شفة ، ولا تزال اللقطة منتجة لعاطفة. دافيدلينش (David lynch) هو صانع أفلام آخر حيث تجريبية لغته للسينما مثيرة للاهتمام للغاية. بطرق متعددة، فإن نحو الفيلم لا يزال فى قبضة اليد. ويستطيع أى منهم أن يجرب طريقة جديدة فى تجاور اللقطات كى يحكى قصة. أظن أن أكثر فيلم قمت بالتجريب فيه هو (Good Fellas). لكن مرة أخرى، لست متأكدا من تسمية ذلك تجريبى، طالما أن الأسلوب اعتمد أساسا على مشهد من المواطن كين (Citizen Kane). مسيرة زمن والدقائق القليلة الأولى من فيلم تريفو جولى وجيم (Jules and Jim). ففى الفيلم الأخير، يشى كل كادر بمعلومة، معلومة رائعة، وهناك تعليق يروى شيئا واحدا عندما، فى الواقع، يظهر شىء ما آخر. إنه ثرى، ثرى للغاية، وهذا النوع من ثراء

التفصيلة هو ما استخدمته فى (Good Fellas). لذا فلم يكن فيه ما يشى بأى جديد فى الواقع. لكن ما كان جديدا، كما شعرت، هو انتعاش التعليق المصاحب للصور لخلق عاطفة خاصة بأسلوب هذه الحياة، لأحد أفراد العصابة الشبان. الفيلم الآخر الذى قمت بالتجريب كثيرا فيه كان ملك الكوميديا (King of Comedy)، لكن غالبا فيما يتعلق بأسلوب الأداء، وبطبيعة الحال، لأنه لا توجد إطلاقا حركات للكاميرا على الإطلاق، وهذا الوضع، بالنسبة لى، كان غير عادى.

رؤية الحياه خلال عدسات A ٢٥ ملليمترًا

كما هى حال كل المخرجين، هناك أدوات معينة أحب استعمالها وأخرى لست مغرما بها. فمثلا، لا أحب استخدام عدسات الزووم، التى يكرهها مخرجون كثيرون. لكن هناك شيئين لا أحبهما فيها: الأول، إفراط الزووم لإحداث صدمة، على النحو الذى فعله فى الأصل ماريو بافا فى الستينيات(*)، فهى لا تزال تفعل فعلها عندما ترى أفلامه، لكن، بالطبع، إنه نوع خاص من الأفلام. وتعد المشكلة الأساسية مع عدسات الزووم افتقارها للعنصر الصلب فى العدسات، لذا تأتى الصورة غير متألقة الوضوح كما هى مع العدسات الأصلية.

عندما عملت مع مايكل بالهاوس (Michael Balhaus) على الكاميرا، غالبا ما كنا نستخدم عدسة الزووم، لكننا استخدمناها مع حركة الكاميرا لتغيير حجم الكادر، وهكذا نخفى الزووم مع كاميرا متحركة للاقتراب من موضوع أو الابتعاد عنه. وكقاعدة، مع ذلك، أفضِّل عدسات الزاوية – الواسعة. أحب ٢٥ ملليميتراً والأوسع، وتلك التى غالبا ما أستخدمها أورسون ويلز، جون فورد (John Ford) وحتى بعض أفلام أنتونى مان (Anthony Mann). هناك أفلام تربيت على مشاهدتها، وتستخدم الزاوية المتسعة لخلق

(*) ماريو بافا (Mario Bava)، (١٩١٤–١٩٨٠) كان مخرجًا إيطاليًا وصار موضع إعجاب فى الستينيات بسبب دقته وإبداعه الاستثنائيين فى عمل أفلام رخيصة. وتخصص فى أفلام الرعب الفظيعة.

نوع من النظرة التعبيرية التى أظن أننى أحبها للغاية. وربما يفسر هذا حبى للسينما البولندية المعاصرة، حيث مخرجيها يستخدمونها كثيرا، ليس لتشويه ظاهر وإنما لانتعاشها ولاستخدامها للخطوط بشكل درامى. فوسيلة تلاقى الخطوط فى عدسة الزاوية الواسعة هى درامية بشكل فاعل، كما أعتقد.

عندما أخرجت نيويورك، نيويورك، صورت معظمه بعدسة ٣٢ ملليمتراً، لأننى أردت صورة تشع جمالا، مثل أفلام أواخر الخمسينيات(*) وكانت الأفلام الموسيقية مختلفة قليلا، رغم ذلك، لأنها وإن كانت تتطلع إلى الصورة المتسعة، فإنها كانت تستخدم عدسة الزاوية الواسعة حتى ٢٥ أو ١٨ ملليمتراً، مصورة من زاوية مخفضة للحصول على أقصى ارتفاع من أجل تأثير درامى. وهكذا، على كل حال، استخدمت عدسات ٣٢ ملليمتراً للحصول على طلعة أفلام الخمسينيات، حيث الشخصيات تتألف أساساً فيما تحت الركبة إلى أعلى. هذا هو ما حاولت فعله فى ذلك الفيلم.

فى الأصل، أردت أن أجرب معدل قياس ١,٣٣:١، ولكن لن نكون قادرين على عرضها بصورة ملائمة، فمن ثم صورناها فى ١,٦٦:١ وهو الشكل الأكثر انتشاراً(**) ولا أحب بشكل خاص استخدام العدسات الطويلة لأننى أشعر بأنها تجعل الصورة غير محددة. أحب الطريقة التى يستخدمها الآخرون، مثل، دافيد فينشر (David Fincher) فى سبعة (Seven)، وبطبيعة الحال، دائماً ما يستخدمها أكيرا كيرساوا بروعة. لكننى عندما أستخدم عدسة طويلة، فلابد أن يكون ذلك لغرض خاص جداً. فمثلاً، هناك منظر واحد فى الثور الهائج (Raging Bull) الذى صورته فقط بعدسات طويلة.

(*) عدسات الزاوية الواسعة تعطى عمقًا أكثر للمجال، وأفضل بالنسبة للمنظور، أكثر غنى بالنسبة للقطة والتى هى عكس الصورة المسطحة. فالتصوير من زاوية منخفضة - بكاميرا تحت مستوى العين، متطلعة تجاة الشخصيات - يزيد من ذلك التأثير.

(**) معدل القياس يحدد شكل (قطع) الإطار. فالصورة المربعة ١:١ والشاشة التليفزيونية لها معدل ١,٢٥:١ بما يعنى أن الجزء الرأسى للشاشة هو أطول ١,٢٥ من الجزء الأفقى. حتى الخمسينيات، كانت معظم الأفلام تصور بمعدل ١,٣٣:١، هذه الأيام يعد المعدل هو ١,٦٦:١ أو ١,٨٥:١ أما السينما سكوب فمعدلها هو ١,٣٥:١.

وأعتقد أن قتال (ملاكمة) شو جرارى الثانى، وقمنا باستخدام الأضواء المتوجة أمام العدسات لتشويه الصورة. وهكذا فأحيانا ما يكون استخدام قليل من الصور من خلال عدسات طويلة مثل تلك، مفيداً للغاية. لكننى غالبا ما أجد أن بعض المخرجين الذين لا يعرفون كيف يصورون فقط يضعون شخصين بعيدا، ويقومون بتصويرهما وهما يسيران تجاه الكاميرا، وحيث يصورونهما ككل بعدسة طويلة. تستطيع الحصول عليها بسهولة بهذه الطريقة، لكن بالنسبة لى دائما ما تبدو الصورة غير مخرّجة على نحو جيد.

الممثلون لابد أن يكونوا أحرارًا - أو أعتقد أنهم كذلك

ليست هناك أسرار فيما يتعلق بتوجيه الممثلين، بالفعل. أقصد، أن الأمر يعتمد على المخرج. يحصل بعض المخرجين على أداء رائع من الممثلين حتى من خلال أن يكونوا هادئين للغاية معهم، كثيرى المطالب جدا، ونوى فظاظة إذا استلزم الأمر. انطباعى عبر عملى مع الممثلين، أنه من الجيد لو أن لديك ممثلين تحبهم باعتبارهم بشرًا. حسنا، فعلى الأقل، إذا أحببت جوانب معينة لديهم. أعتقد أن هذه هى نفس طريقة عمل جريفيث. فهو قد أحب بالفعل الممثلين الذين وجههم. ولكننا قد سمعنا بكل قصص هيتشكوك (Hitchcock) وكيف أنه قد كره الممثلين. رغم ذلك، فإننى لا أصدق ذلك تماما. أعتقد أن ذلك مجرد فكاهة للحكى. ولكن بصرف النظر عن كيفية تصرفه معهم فقد حصل على أداء رائع منهم. فريتز لانج كان شديد الخشونة مع الممثلين وحصل على أداءات رائعة منهم أيضا أو على الأقل فقد حصل على ما أراد.

شخصيًا، علىّ أن أحب الممثلين الذين أعمل معهم، وأحاول أن أمنحهم أكبر قدر ممكن من الحرية حتى تأتى المناظر حية. بطبيعة الحال، تعد "الحرية" نسبية فى موقع التصوير لأن هناك كوابح عديدة. لذا، فعليًا، يجب أن تعطى الممثلين الانطباع بأنهم أحرار داخل تخطيط منظر. وأحيانا يكون هذا التخطيط لمسافة ثلاثة أقدام. ولكننى أعتقد باحتياج الممثل كى يشعر بأنه حركى يبدع شيئًا ما مثيرًا للاهتمام.

لا أحب ربط ممثل ما بضوء محدد أو عدسة معينة. طبعًا، عليَّ أن أفعل ذلك أحيانا وكنت محظوظًا لأننى عملت مع ممثلين أحرار ولا يزالون يصيبون الهدف تمامًا. وأظن أنك يمكنك القول عن أفلامى فى غالب الأحيان، إن لقطاتى شديدة الانضباط. ولكننى دائمًا ما أحاول إنجاز ذلك مع مدير التصوير حتى تصير للممثلين بشكل نهائى حرية الحركة.

كانت هناك حرية محددة فى (Good Fellas)، خاصة أنه غالبا مصور، فى لقطات متوسطة، حيث تكون لدى الممثلين مساحة للحركة. لكن هذا هو العالم الذى تعيش فيه هذه الشخصيات، إنه ليس عالم اللقطات القريبة. فهناك آخرون حولهم طول الوقت، وما يفعلونه دائما ما يؤثر فى العالم حولهم، لذا عليك تصويره فى لقطات متوسطة.

إنه من المهم ألا تقيد الممثلين. ولكن، من جهة أخرى، لا أستطيع أن أدع الممثلين يمنحوننى شيئا لا أريده. فى فيلم مثل كازينو (Casino)، كان هناك بعض الارتجال، وهو ما يبدو جيدا. لو أن ممثلا ما يشعر بالراحة حقا وهو يمثل هذه الشخصية فى ذلك العالم، أتركه يرتجل داخل منظر محدد، وسأعطيه بطريقة أمينة وصحيحة: لقطات متوسطة، لقطات قريبة. عندما نفعل ذلك، يكون العالم قد تخلَّق بطريقة أفضل من قبل الممثلين. أضعهم داخل الكادر، والمكان حولهم هو جزء من حياتهم. ولكنهم يمنحونه الحياة. عندما يحدث ذلك، وعندما يذهب فى الإخراج إلى ما تريد، فستتحقق نتيجة مذهلة. حدث غالبا فى ذلك الفيلم، أن أجد نفسى جالسا بجوار الكاميرا ليس بوصفى مخرجًا، وإنما جزء من الجمهور. لقد اندمجت فى المشاهدة فبدا الأمر أننى أشاهد فيلما قام بإخراجه مخرج آخر. وعندما ينتابك هذا الشعور، فستعرف أنك قد بلوت بلاء حسنا.

لمن تصنع الأفلام؟

بعض المخرجين يصنعون أفلاما للجمهور مباشرة. آخرون، مثل ستيفين سبيلبرج (steven spielberg) أو ألفريد هيتشكوك، يصنعونها من أجل الجمهور ولأنفسهم أيضًا. كان هيتشكوك عظيما فى فعل ذلك؛ فهو قد عرف كيف يلاعب الجمهور بدقة. لذا يمكنك

القول بأن هيتشكوك قد صنع فقط أفلام تشويق، وهذا حقيقى بمعنى ما، لكن كان هناك علم نفس خلف أفلامه، وأن ذلك أمر شديد الشخصية جعل منه مخرجا عظيما. لقد كانت أفلاما شخصية متخفية فى حكايات إثارة، فى الحقيقة.

أما عن نفسى، حسنا، إننى أصنع أفلاما لنفسى. إننى أتأمل وأعرف بأنه سيكون هناك جمهور ، بالطبع، لكن ما كم الجمهور، لا أعرف. بعض الناس سيرى الفيلم والبعض سوف يعجب به، البعض حتى سيكرر مشاهدته، لكن بالتأكيد ليس الكل. لذا وجدت أن أفضل طريقة للعمل بالنسبة لى هى صنع فيلم كما لو كنت أنا الجمهور.

عندما أعمل أحيانا لحساب ستديو، أقوم بعمل اختبار لأفلامى من قبل جمهور كى أرى كيف يستقبلونها. وأجد أن ذلك مهم بشرط معرفة إيه بى سى لما تفعله. ستكتشف لو أن هناك أمورا معينة لم يتم إيصالها، لو أن هناك أشياء مبهمة وتحتاج إلى إيضاح، لو أن هناك مشاكل تطويل أو زوائد على الحاجة، هذا النوع من الأشياء. لكن بقدر ما يقول الجمهور" لم أحب الناس الذين عرضتهم علىّ، إننى لن أذهب لمشاهدة هذا الفيلم" حسنا... هذه هى الحياة! عندما يعرض الفيلم، ستكون هناك دعاية للترويج له، والذين سيذهبون لمشاهدته سيعرفون ماذا يتوقعون. لكن فى اختبار جمهور، بالطبع، سيكون هناك الكثيرون الذين لا يمكنهم عدم الاهتمام. وهكذا يمكنك معرفة أية تعليقات يمكنك الاستماع إليها وأيها يمكنك تجاهلها. قد يسبب ذلك مشاكل مع الاستديو، بالطبع، لأنهم يريدون كل شىء محددا ببراعة.

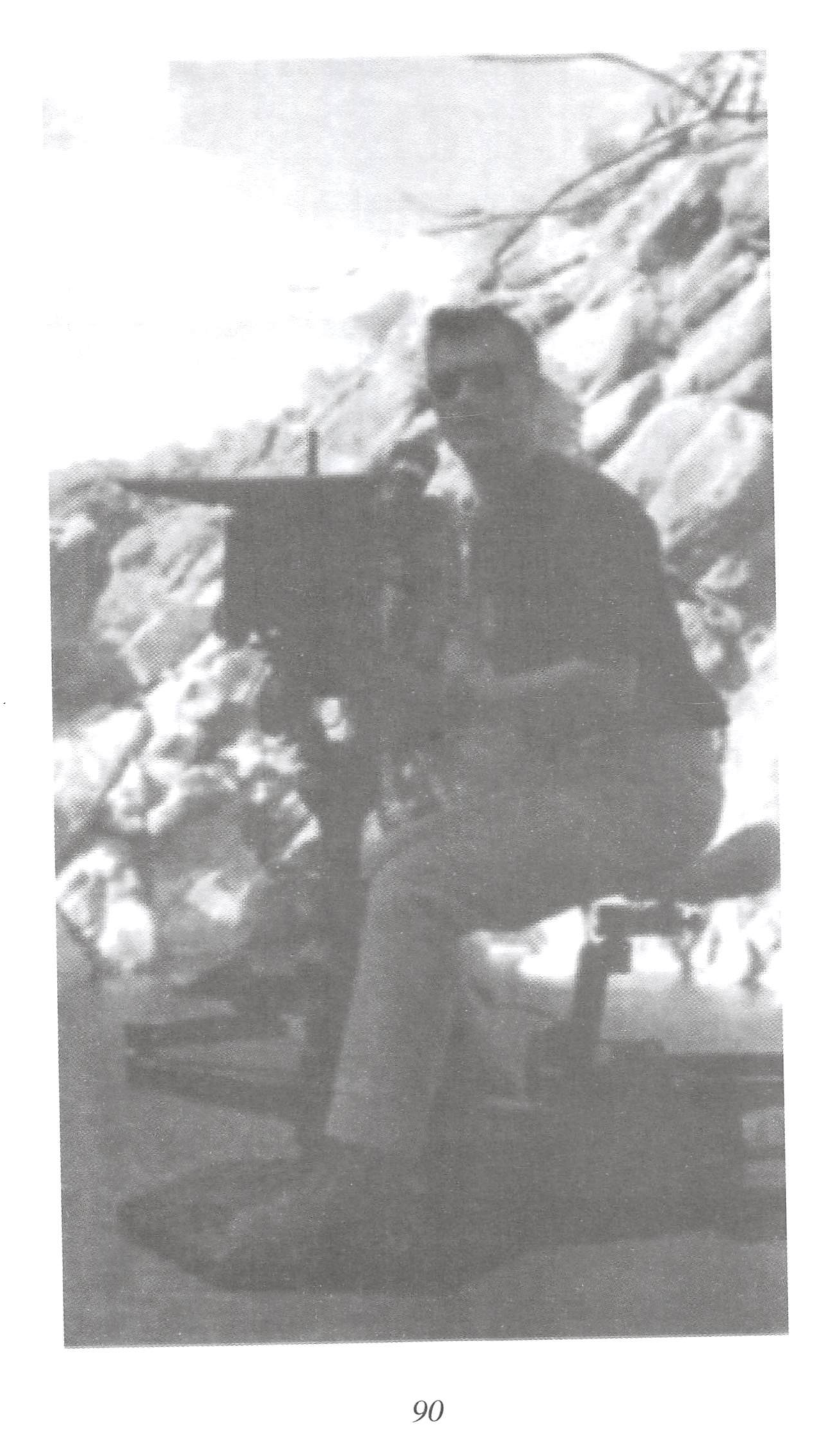
الفيلم الوحيد الذى صنعته بشكل خاص من أجل جمهور كان رأس الخوف (Cape Fear) ولكنه كان فيلم نوع، حكاية مثيرة، وعندما تصنع ذلك فهناك قواعد معينة عليك مراعاتها حتى يستجيب الجمهور بطرق محددة : تشويق، خوف، إثارة، ضحك. لكن لا يزال، دعنى أقولها هكذا، الهيكل الأساسى للفيلم صنعته من أجل الجمهور؛ أما الباقى فقد صنعته لنفسى.

حدد هدفا - لكن لمرة واحدة فقط

هناك أنواع مختلفة عديدة من الأخطاء التى أعتقد أن على المخرج أن يتجنبها مهما كانت التضحيات. أول هذه الأخطاء التى تخطر على بالى هو؛ الزائد على الحد - حدد الهدف من أى - فيلم مرارا، سواء كان عاطفيا أم ذهنيا. حسنا، المستوى العاطفى، تستطيع أن تفلت منه أحيانا، لأن العاطفة يمكن أن تصبح حادة الانفعالات بدرجة كافية حتى تصير شيئا آخر أيضا. لكن فيما يتعلق بـ"رسالة"، سواء أكانت رسالة سياسية أم تركيزًا على تيمة الفيلم فحسب، أحيانا أشاهد أفلاما، فى النهاية، شخصية ما، سواء بشكل حرفى أو نهائى، ستلقى حديثا أو تتلو سطرا من ديالوج حيث يشرح ما يعنيه اسم الفيلم أو حتى يشرح ما يعنيه الفيلم ككل. وهذا، عندى، أسوأ شىء يمكن أن تفعله. لست متأكدا تماما أننى قد تجنبت ذلك عن نفسى. لكننى بالتأكيد قد حاولت.

أفلام مارتن سكورسيسى

من الذى يدق على بابى (١٩٦٨)، شاحنة بيرثا (١٩٧٢)، الشوارع الوضيعة (١٩٧٣)، آليس لم تعد تقيم بعد (١٩٧٥)، سائق التاكسى (١٩٧٦)، نيويورك، نيويورك (١٩٧٧)، الثور الهائج (١٩٨٠)، ملك الكوميديا (١٩٨٣)، بعد ساعات العمل (١٩٨٥)، لون المال (١٩٨٦)، الإغواء الأخير للسيد المسيح (١٩٨٨)، قصص من نيويورك (١٩٨٩)، (Good Fellas)، (١٩٩٠)، رأس الخوف (١٩٩١)، عصر البراءة (١٩٩٣)، كازينو (١٩٩٥)، كوندون (١٩٩٧)، بعث الموتى (Bringing out the Dead)، (١٩٩٩)، عصابات نيويورك (٢٠٠١).



فيم فيندرز

ولد ١٩٤٥ دوسلدروف، ألمانيا

لو اعتبرنا أن السبعينيات هى العصر الذهبى للإبداع الفيلمى، فيمكن القول أيضًا: إن السينما فى أنحاء العالم قد تم جعلها نموذجًا فى الثمانينيات. لكن قليلا من المخرجين لم يتوقفوا عن التفكير فى طرق جديدة لعمل أفلام، ويعد فيم فيندرز هو دون شك قائد هذه المجموعة. ويعد التهليل على المستوى النقدى قليل الإقبال الجماهيرى لفيلمى الصديق الأمريكى وبرق فوق الماء، قام فيندرز بإخراج باريس، تكساس وأثبت أن المتفرجين مازالوا يتوقون شوقا لشىء ما جديد.

يكسر الفيلم القواعد التقليدية فى السرد فهو تجريبى بعض الشىء، وشاعرى للغاية. . لقد اتبع جيل كامل من المخرجين خطوات فيندرز. لكنه اختار اتجاهًا مختلفًا فى الإخراج. فقد فاجأ الكل بالفيلم المذهل بحق أجنحة الرغبة – (Wings of Desire) – حيث عمل مع هنرى اليكان (Henry Ale Kan) مدير التصوير المخضرم الذى عمل على رائعة جان كوكتو (Jean Cocteau) الجميلة والوحش (Beauty and Beast) فى الأربعينيات. وهو مخرج دائما مستكشف، لذلك فهو محكوم عليه أن يرتكب أخطاء؛ وهذا جزء من اللعبة. فبعض أفلام فيندرز الأخيرة مثل نهاية العنف أو فندق بمليون دولار، هى بمعنى ما أقل إثارة للاهتمام من أفلامه الأولى. وعلى الرغم من هذا فقد أثار مرة أخرى دهشة الجميع بفيلمه الوثائقى الرائع "النادى الاجتماعى بيونا فيستا" (Buena Vista Socialclub)، ومن ثم فمن يمكنه أن يتنبأ بما هو قادم؟ من فيم فيندرز؟ تقابلنا فى مهرجان كان السينمائى، ووسط هذا السيرك المجنون، كان من المنعش أن

أرى كيف يستغرق الوقت فى التفكير فى إجاباته. لقد ذهب بعيدا فى تحليله حتى شعرت أحيانا أنى محلل نفسى أكثر منى صحفيا، لكن مثل هذا الرد أمر متوقع من رجل صنع بوضوح قاعدة للإجابة عن كل شىء.

فصل دراسى مع فيم فيندرز

منذ بضع سنوات خلت، قمت بتدريس صنع الأفلام فى مدرسة ميونيخ للسينما، حيث كنت أتعلم فى أوائل السبعينيات. حاولت أن يصير تدريسى عمليًا بقدر الإمكان، لأن الفصول النظرية الشبيهة بما تعلمته فى ذلك الزمان، لم تكن مفيدة لى على الإطلاق. فى الواقع، حدثت مساهمتى الحقيقية باعتبارى مخرجًا بعد ذلك ببضعة أعوام، عندما اشتغلت ناقداً. أعتقد أن هناك سبيلين فى تعلم صنع الأفلام. الأولى، بطبيعة الحال، هو أن تصنعها. والثانية هو أن تكتب مراجعات نقدية. تجبرك الكتابة على أخذ تحليلك إلى أبعد حد، فتحاول أن تحدد وأن تفسر بطريقة ملموسة (للآخرين ولنفسك أولاً) لماذا ينجح فيلم أو يفشل؟

الفارق الأساسى بين النقد والفصل النظرى هو؛ أنك عندما تكتب نقدا، فهناك علاقة مباشرة بينك وبين الشاشة : فأنت تتحدث عما رأيته بالفعل فى التعليم النظرى، هناك الوسيط، المدرس، الذى يقوم بالشرح عما تحتاجه كى تشاهد. بكلمات أخرى، ما يشاهده هو نفسه أو، فى أسوأ الأحوال، ما قيل له كى يشاهد. وهذا حتما يفسد عملية الفهم بمقدار كبير، وهذا يفسر أننى لا أوصى بهذا كسبيل للتعلم.

الرغبة فى حكى قصة

ما يصدمنى أكثر من الطلبة وصغار المخرجين هذه الأيام هو؛ أنهم لم يعودوا يبدأون بصنع الأفلام القصيرة، وإنما يقومون بتصوير الإعلانات أو الكليبات - الفيديو - الموسيقية بديلا عن ذلك. بطبيعة الحال، هذا نتيجة لتطور الصناعة المرئية - السمعية.

فهم يعيشون فى ثقافة الأولويات فيها مختلفة عن مثيلتها فى أيامنا. برغم ذلك، فإن المشكلة مع الفيديوهات الموسيقية والإعلانات، فى تباينها عن الأفلام القصيرة، إن فكرة الحكى تعانى معاناة شديدة. لدى انطباع بأن هذا الجيل، من خلال عمله مع صور بعيدة تماما عن الوظيفة الأصلية، يفتقد فكرة ما يعنيه حكى حكاية. فلا يزال حكى قصة هو الهدف الأساسى أو الباعث الأصلى. وبرغم ذلك أتمنى أن لا أكون معمما، فلدى شعور بأن المخرجين الشبان يهدفون، فوق كل اعتبار آخر، إلى إنجاز شىء ما جديد. فهم يحسون بأن عليهم أن يؤثروا على المتفرجين ببدعة جديدة لعملهم، وفى نفس الوقت فيمكن للطرفة البصرية أن تصبح مبررا كافيا لصنع فيلم. ومع ذلك، أعتقد، فوق كل ذلك، أن واجب المخرج هو أن يكون لديه شىء ما كى يقوله : فهو أو هى يحتاج أن يروى قصة.

وقد وصلت إلى هذا الاستنتاج فقط حاليًا؛ فى الواقع، عندما بدأت، أصب لعنتى على الحكايات أيضا. بالنسبة لى، فى المقام الأول، الشىء الوحيد الذى حسبت له كان الصورة، التحضير لصورة أو لموقف. لكن لم تكن أبدًا القصة. إنها فكرة غريبة. باختصار، لأن تراكم مواقف عديدة يمكن أن يشكل شيئا ما يمكن أن تسميه قصة، لكننى أبدًا لم أرها كعرض له بداية ووسط ونهاية.

حدث عند إخراج فيلم باريس، تكساس، أن اخترت نوعا من البوح. أدركت أن القصة كانت مثل نهر وأنه إذا جرؤت على الإبحار فيه، وإذا وثقت بالنهر، فإن القارب سينتقل تجاه شىء ما سحرى. منذ ذلك الحين وأنا أبحر دائما ضد التيار. ما زلت فى بركة صغيرة على الشط لأننى أفتقد الثقة. فى هذا الفيلم المميز، أدركت أن الحكايات هناك، وأنها موجودة بدوننا. وليس هناك احتياج لخلقها، فعليا، لأن الجنس البشرى يعيد إليها الحياه. وأنت ببساطة عليك أن تدع نفسك تنسجم معها.

منذ ذلك اليوم، اصبح حكى حكاية هدفا مؤثرا باطراد فى اقترابى من السينما، بينما صنع صور رائعة قد انتقل إلى الخلفية ويصبح حتى عائقا أحيانا. فى البداية، كانت المجاملة الحادة التى يستطيع أحدهم أن يسديها إلىّ هى؛ أننى قد أبدعت صورا جميلة. أما اليوم، لو أن أحدهم قد أخبرنى بذلك، أحس بأن الفيلم يعانى من فشل.

صنع فيلم: لماذا ولمن؟

هناك سبيلان لصنع فيلم ما، أو لو أنك تفضل، سببين وراء عمله. الأول يتكون من تملك فكرة واضحة للغاية وتعبر عنها من خلال الفيلم. ويتألف الثانى من صنع الفيلم كى أستكشف ما تحاول أن تقوله. شخصيا، أتأرجح دائما ما بين هذين التناولين، وأحاول فيهما معا. لقد صورت أفلاما بسيناريوهات مكتوبة بإحكام حتى إننى قمت باتباع المكتوب، وصنعت أفلاما أخرى حيث كانت التجربة الكلية بدون سقف وبعيدة عن الفكرة الأولية. ويعد هذا النوع من الأفلام مغامرة فى ذاتها، وأعتقد أنه ظل اقترابى المفضل. أحب أن أخوض تجارب منفتحه تماما حيث أكون قادرا على الاستكشاف وتغيير سياق الحكاية كلما تقدمت قدما. وهذا بوضوح طريقة عمل مميزة حيث تتضمن تصوير الفيلم فى تتابع. لكن فى المرات القليلة التى كنت قادرا على فعله، وجدت أن ذلك أكثر إقناعا من الاقتراب الآخر، حيث يمكنك تنفيذ فقط ما قررته سلفا. لهذا تتوقف طريقة صنع الفيلم بقدر كبير على سبب صنعه. لذا عليك بمعرفة لمن تصنعه، وأعتقد أن مخرجا ما يقوم بتصوير أفلام من أجل الصور وحدها، فهو إنما يفعل ذلك لمصلحته الخاصة فقط. بالإضافة إلى ذلك، فإن تمامية الصورة، قوة الصورة، هو مفهوم شخصى للغاية، بينما حكى حكاية هو، بالتحديد فعل اتصال. فالذى يحاول أن يحكى حكاية يحتاج بالضرورة إلى متفرج. وبينما قد تحولت تدريجيا تجاه حكى حكاية، فقد بدأت صنع أفلام من أجل الجمهور حيث لا أستطيع أبدًا تحديد هذا الجمهور. فأعتبره تجمعا أوسع من دائرة أصدقائى. ولهذا فإننى أعتقد بشكل عام أننى أصنع فيلما من أجل أصدقائى، بكلمات أخرى، وأساسًا من أجل هؤلاء الذين عملوا معى فى الفيلم. فهم يشكلون جمهورى الأول، وأحاول أن أضمن أن الفيلم قد أثار إعجابهم. ثم يأتى بعد ذلك أصدقائى بالمعنى الأعم للكلمة. وأخيرًا الجمهور العام الذى يمثله، بمعنى ما، أصدقائى.

الحاجة إلى الحياة داخل المنظر

عندما أخرجت أول أفلامي، كنت أقضى كل صباح فى التحضير بمثابرة للطريقة التى سأصور بها مناظر اليوم التالى. وقمت بعمل رسومات لأدق التفاصيل كما هى موضحة بكشف القصة، وعندما أصل إلى موقع التصوير، أعرف بالضبط ماهية اللقطات التى سأصورها وكيف. وعادة ما أبدأ بتحضير الإطار، ثم أحدد موضع الممثلين، وأخبرهم أين يقفون وكيف يتحركون داخله. ولكن، تدريجيا، أحسست بأن ذلك قد صار فخا. وبعدها، قبل تصوير باريس، تكساس مباشرة، سنحت لى الفرصة للتوجيه كتوجيه الخشبة المسرحية، وقد غيرت هذه التجربة إلى حد كبير طريقتى فى العمل، ربما بسبب أنها أجبرتنى على التركيز أكثر على عمل الممثل، ولهذا فقد سمحت لى بفهم أكثر وتقييم أفضل.

منذ ذلك الحين، فعلت عكس ما اعتدت أن أفعله. فى كلمات أخرى، وجدت بناء المنظر أثناء الفعل. فأصل إلى مكان التصوير بدون أية أفكار مسبقة عن اللقطات التى سأقوم بتصويرها، وفقط بعدما أعمل مع الممثلين، بعدما أجعلهم يتحركون فى أرجاء الموقع، أبدأ فى التفكير فى أين يمكننى أن أضع الكاميرا. هذه المسألة تستغرق وقتًا أكثر، بالطبع، لأنك لا تستطيع إضاءة مكان التصوير قبل أن تقرر إيقاف اللقطة، لكننى أعرف الآن أننى أحتاج إلى "التعايش" داخل المنظر قبل أن أقوم بتصويره. حتى أثناء الاستكشاف، أجد أننى لا أستطيع النظر إلى موقع تصوير خالٍ ثم أبدأ فى التفكير عن طريقة تصويرى المنظر. فليست لدىَّ هذه الموهبة أو، بالأحرى، ليست لدى على الإطلاق.

ليس هناك طريقة واحدة لعمل فيلم

لكل مخرج قواعد النحو السينمائية الخاصة، نحو قد تعلمه من أحد ما، أو أنه قد ابتدعه لنفسه. فى الأصل، قواعدى جاءت إلىَّ من الأفلام الأمريكية، بطريقة أكثر دقة، من أفلام أنتونى مان (Anthony Mann) ونيكولاس راى (Nicholas Ray) لكن فى آخر الأمر،

أحسست بأننى قد صرت سجينا داخل قواعد صارمة (دوجماتيكية) محددة، فبدأت فى إعادة ابتكارها. مخرجون آخرون تعلموا من خلال العمل كمساعدين لمخرجين عظام. لم تتسن لى هذه التجربة حتى أخيراً، وكانت درسا رائعا. ففى عام ١٩٩٥ عملت كمساعد لـ"مايكل أنطونيونى" فى فيلمه خلف السحاب (Beyond The Clouds). بطبيعة الحال، واجهت معالجة مختلفة لأى مساعد مخرج آخر، أولا، لأننى ساهمت فى عمل السيناريو، وثانيا لأننى كنت قد أخرجت بالفعل عددا من الأفلام وكنتيجة لذلك، عندما وصلت إلى مكان تصوير فيلمه فى الصباح، لم أستطع منع نفسى من التفكير عما كنت سأفعله مع نفس الممثلين ونفس أماكن التصوير لو كان هذا الفيلم فيلمى الخاص. وأعتقد أنه عمليا كان أنطونيونى مستعدا فى أى لحظة فى تصوير منظر، وكنت أحدِّث نفسى، هذا لن ينجح. هذا غير ممكن. الطريقة التى كتبت بها هذا المنظر، لايمكن تصويرها بلقطة مصورة عبر القضبان (Tracking) وبطبيعة الحال كنت تقريبا دائما على خطأ. فسيقوم بتصوير المنظر حسب طريقته الخاصة، ودائما ما ينجح. كانت طريقته مختلفة تماما عما كنت سأفعله بنفس المواد، ولكنها كانت فاعلة.

خففت هذه التجربة من بعض الأفكار الدوجماتيكية والصارمة التى اعتدت عليها بشأن الإخراج السينمائى، فمثلا، رفضت دائما تصوير أى شىء بعدسة زووم. فقد كانت، بالنسبة لى، ممنوعة تماما. لقد كانت الزووم عدواً. فلدى فهم نظرى يعنى أن الكاميرا مثل عين إنسانية، وطالما أن العين لا تستطيع أن تزووم إلى أو من (الشىء) وطالما أنك تحتاج أن تظل قريبا كى تشاهد أى شىء فى أصغر تفاصيله، فكنت أفضل اللقطات المتحركة عبر القضبان أكثر من الزووم. ولفزعى الرهيب، قام أنطونيونى فعليا بتصوير كل شىء بعدسة الزووم. وكنت مأخوذا بالنتيجة فى ذلك الوقت.

بالتشابه، رفضت دائمًا أن أصور بكاميراتين، لأننى أعتقد أن - الكاميرا - الثانية تصبح عائقًا للأولى. أما أنطونيونى، فهو على الجانب الآخر، صمم على استخدام ثلاث على الأقل. ومرة أخرى، وفى معظم الأحيان كان هذا النظام يعمل بكفاءة. لذا فقد خرجت من هذه التجربة بإحساس عظيم من الحرية فيما يتعلق بالإخراج.

وأعتقد الآن بأن على كل المخرجين تجربته، كى نرى كيف سيصور مخرج آخر نفس المنظر. هذا يفتح الأبواب، يقدم فرصا جديدة، ويسمح لك بإدراك أن هناك دائما بدائل لما تفعله. وحتى لو أنه فى البداية بنظام غير مستقر، فأعتقد أنها طريقة رائعة فى تقديم تغييرات فى عملك الخاص.

أسرار، أخطار، أخطاء

السر الأساسى الذى اكتشفته ربما هو ما يتعلق بالممثلين. عندما تبدأ فى صنع أفلام، بعض الممثلين بشكل عام أكثر ما يخيفك، وتحاول على نحو يائس إيجاد طريقة لتوجيههم. لكن السر، بالطبع، هو أنه لا توجد طريقة واحدة مميزة. فكل ممثل لديه أو لديها سبيله الخاصة، احتياجات، ووسائل التعبير - الذاتى. فهناك طرق كثيرة بعدد الممثلين. وفى النهاية، كل ما يمكنك فعله باعتبارك مخرجًا هو؛ أن تضع الممثلين بكفاءة على راحتهم حتى لا يكادون يؤدون، حتى لا يبدو بعد أنهم يتظاهرون بأنهم أحد آخر. فأنت تختار الممثلين لما يبدون عليه، لذا كن متأكدا أنهم سيكونون أنفسهم. بطبيعة الحال، يتضمن هذا ثقة كافية فى الموقف الذى ستلقيهم فيه. الخطر الجسيم الذى أحذر منه أى مخرج هو؛ التوازن بين وزنه (قدره) الخاص وذلك الذى يخص الفيلم. فكلما كانت الميزانية أقل، كلما صار من الأيسر ضبط الفيلم. وكلما كبرت، كلما صرت عبدا بدرجة أكبر لها. فخلف عتبة باب محدد، يمكن أن يتحول طموحك ضدك ويسبب انهيارك.

أخيرا، فيما يتعلق بالأخطاء التى يجب على أى مخرج أن لا يرتكبها أبدًا: هناك عدد كبير للغاية، وأعتقد أننى أرتكبها جميعا. لكن الأخطر ربما أن تظن أنك تحتاج لعرض كل ما تحاول قوله. بينما العنف هو أمر مهم، على سبيل المثال، فلا يبدو أحد قادرا على إيجاد بديل آخر لعرضه، ولكن فى الحقيقة فإن السينما تحقق تأثيرها الأعظم عندما ترفض عرض ما تحاول أن تستثيره.

لا تنس ذلك أبدًا.

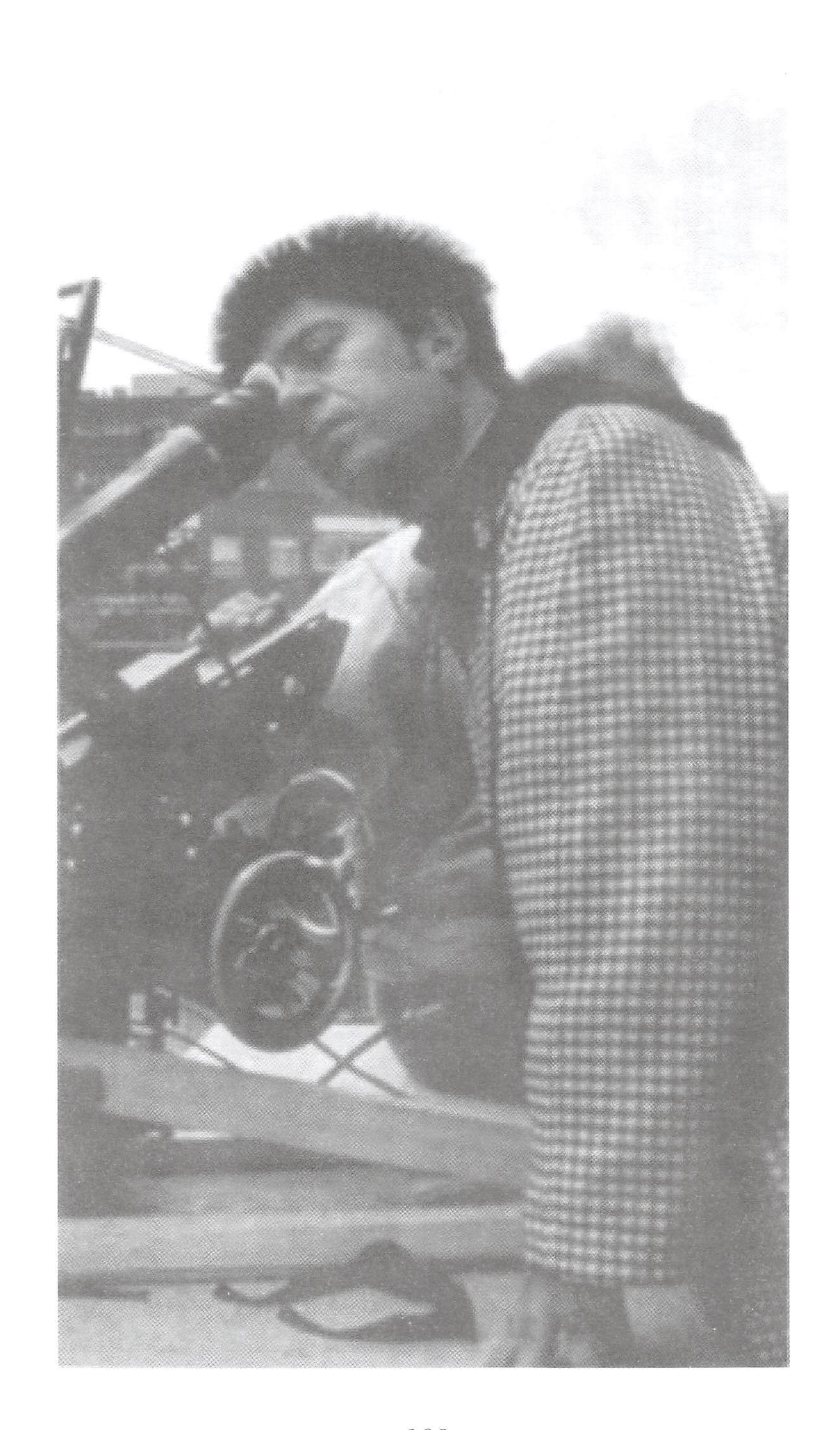
أفلام فيم فيندرز

صيف فى المدينة (١٩٧٠)، قلق جوالى من ضربة الجزاء (١٩٧١)، الرسالة القرمزية (١٩٧٣)، آليس فى المدن (١٩٧٤)، الحركة الخطأ (١٩٧٤)، ملوك الطريق (١٩٧٦)، الصديق الأمريكى (١٩٧٧)، فيلم نيك (برق فوق الماء) (١٩٨٠)، حالة الأشياء (١٩٨٢)، هاميت (١٩٨٢)، باريس، تكساس (١٩٨٤)، طوكيو - جا (١٩٨٥)، أجنحة الرغبة (١٩٨٧)، ملاحظات على مدن وملابس (١٩٨٩)، حتى نهاية العالم (١٩٩١)، هروب، قريب للغاية (١٩٩٣)، قصة لشبونة (١٩٩٥)، نهاية العنف (١٩٩٧)، النادى الاجتماعى لبيونا فيستا (١٩٩٩)، فندق المليون دولار (٢٠٠٠).

ناسجو الأحلام

بيدرو ألمودوفار-تيم بورتون-دافيد كرونيبرج
جان-بيير جانيه-دافيد لينش

البصمة هى ما تصنع بحق مخرجًا عظيمًا؛ شىء ما ملازم لعمل أى مخرج يمكن تمييزه باستمرار، بنفس الطريقة التى لا يمكن للوحة لفان جوخ تنسب لأى فنان آخر. هذا العنصر المميز هو؛ ما يتملكه كل صانعى الأفلام فى الكتاب، لكنه يصبح أكثر تجسيدًا بالنسبة لهؤلاء المخرجين الخمسة، الذين، عبر استحواذهم الدؤوب وأساليبهم البصرية المدهشة، قادرون على جذب المتفرجين تجاه رحلة متواصلة داخل الأغوار العميقة لخيالهم.



بيــــدرو ألمودوفـــار

ولد فى ١٩٥١ ، كالزادادى كالاترافا سيودادريال ، إسبانيا

يعد بيدرو ألمودوفار بمثابة عنقاء السينما الإسبانية، مُلمْلما صناعة السينما الإسبانية من رمادها الخاص. قبل أن يفاجئ المتفرجين فى بداية التسعينيات بفيلم نساء على حافة الانهيار العصبى (Women on the Verge of anervous Breakdown) وفيلم قيدنى من أعلى، قيدنى من أسفل (Tie me up! Tieme down) اعتقد الكل بأن بونويل (Bunuel) قد أخذ معه موهبة الأمة إلى القبر. ثم جاء شديد المرح المتوهج ألمودوفار، غير مراع للأصول المرعية سياسيا، وبأفلام ذات روح وثابة بقدر لا يصدق، فرضت صوته وجعلت من عمله الفنى مقصداً مرجعيًا لمرتادى السينما فى جميع أرجاء العالم.

قابلت ألمودوفار عندما كان يعرض **"كل شىء عن أمى:** All about my Mother" واحدا من أكثر أفلامه ذاتية وربما واحداً من أعظمها، حيث نال بعدها جائزة أفضل مخرج فى مهرجان كان السينمائى وأفضل فيلم أجنبى (الأوسكار) من أكاديمية الجوائز. مثلما هى حال شخصيات أفلامه، يحب ألمودوفار ارتداء الملابس المزركشة، لكن شخصيته أكثر محافظة. وهو جالس على مقعد بمكتب يشبه متحفا مخصصا لثقافة البوب، ارتدى ألمودوفار عباءة مدرس بجدية بالغة. واستمع باهتمام إلى أسئلتى، وغالبا ما يتأمل هنيهة قبل الإجابة، وأحيانا ما يراجع مع مترجمه كى يتأكد أن ردوده لم تتشوه. لكن ليس هناك على الإطلاق شىء ما أكاديمى أو دوجماتيقى بشأن فهم ألمودوفار للسينما فى الحقيقة، إنه يصنع السينما أساسا لأنه قد يقضى وقتا رائعا وهو يفعل ذلك.

فصل ألمودوفار

رغم العروض الكثيرة، لكننى لم أرغب أبدًا فى تعليم السينما. السبب وراء هذا، فى رأيى الخاص، أن السينما يمكن تعلمها لكن يصعب تدريسها. لأنها فن يبدو التكنيك فيها أقل أهمية من التناول. إنه على وجه الدقة تشكيل ذاتى فى التعبير ويمكنك أن تسأل أى تقنى أن يريك "الطريقة التقليدية" لتصوير أى منظر مجدد، لكن إذا صورته طبقا لهذه التعليمات، سيكون دائما هناك شىء ما مفقود فى النهاية. وهذا الشىء هو أنت - وجهة نظرك، وسائلك فى التعبير - الذاتى. فالإخراج هو تجربة ذاتية بكل وضوح. وهذا ما يمكن أن يفسر لماذا أظن أن عليك اكتشاف لغة الفيلم بنفسك وعليك اكتشاف نفسك خلال تلك اللغة. إذا أردت تعلم السينما، فيمكن لمداعبة المحلل النفسى أن تكون أكثر فائدة من مدرس!

كى تتعلم صنع الأفلام، اصنع أفلاماً

مرة أو مرتان، تواجهت مع طلبة، غالبًا فى الجامعات الأمريكية، كى أرد على أسئلة خاصة بأفلامى. ما صدمنى كان أن أفلامى لا تشبه بوضوح ما تعلموه من مدرسيهم. وأستطيع أن أقول إنهم ضائعون ومشوشون، ليس بسبب تعقد إجاباتى وإنما، على العكس، لبساطتها. لقد تخيلوا أننى سأكشف عن كل الأفكار الخارجة عن المألوف بدقة وباهتمام. ولكن الحقيقة هى، ليس هناك عدد كبير للغاية أو قليل حتى. وأعرف مئات من الأمثلة التى تبرهن على أنه فى استطاعة المرء صنع فيلم جيد يكسر كل القواعد. وأتذكر أنه عندما قمت بتصوير أول أفلامى، واجهتنى مشاكل كبيرة أجبرتنى على تصوير لقطات متعددة لنفس المنظر، الممثلة لها شعر قصير فى اللقطة التالية، شعرها كان متوسط الطول؛ وفى اللقطة الثانية، طويلاً للغاية. عند ملاحظة ذلك عند توليف الفيلم، فأظن أن الجمهور سيتذمر، لأن ذلك ضد كل القواعد الأساسية المعروفة، الخاصة بوصل اللقطات. لكن لا أحد لاحظ شيئاً أبداً. وهذا كان درساً رائعًا بالنسبة لى. لقد برهن على أنه فى النهاية، لن يصب أحد جام غضبه على أخطاء تكنيكية

طالما أن الفيلم يروى قصة مثيرة! وجهة نظر أصيلة. وهذا ما يفسر كيف أن نصيحتى لأى أحد يريد صنع أفلام هى أن يصنعها، حتى لو أنهم لا يعرفون كيف فإنهم سيتعلمون عن طريق صنعها، بأكثر طريقة حسّاسة وعضوية ممكنة.

الشىء الحيوى، بالطبع، أن يكون لديك ما تقوله. وتكمن مشكلة الجيل الأصغر فى علاقته بهذا الموضوع فى أنهم قد نموا فى عالم أصبحت الصورة فيه كلية الوجود قادرة على كل شىء. ومنذ سنواتهم الأولى، تغذوا على غذاء (دايت) من الفيديوهات الموسيقية والإعلانات. وهذه ليست الأشكال التى أغرم بها على وجه الخصوص، لكن خصوبتها البصرية هو أمر لا ينكر. لهذا فإن صناع السينما الشبان هذه الأيام لديهم ثقافة وسيادة الصورة أكثر بكثير مما كانوا سيحصلون عليه منذ عشرين عاما خلت. رغم ذلك، وبسبب ذلك، فهم لديهم ميل تجاه السينما يؤكد على الشكل أكثر من المضمون، وأعتقد أن ذلك مضر للغاية على المدى الطويل. فى الواقع، أؤمن أن التكنيك وهم. بالنسبة لى، أعرف أننى كلما تعلمت أكثر، كلما قل ما أريد أن أستخدمه مما تعلمته. أنه تقريبًا مثل إعاقة، وإننى أهدف شيئًا فشيئًا إلى البساطة. وأنا أساسًا دائمًا ما أستخدم فقط العدسات ذات البعد البؤرى القصير أو ذات البعد القصير جداً، ونادراً ما أستخدم حركات الكاميرا . لقد توصلت إلى النقطة، حيث أجبر نفسى تقريبا لكتابة فرضية التلاؤم مع اللقطة المتحركة - على عربة - فى أكثر صورها تكثيفاً.

لا تقترض - اسرق!

تستطيع تعلم السينما أيضا، فى الحد الأدنى، بمشاهدة أفلام. هنا، رغم ذلك، الخطر سيكون فى وقوعك فى حبائل الاعجاب. فإنك ستشاهد كيف يصور صانع للأفلام يحطم منظرا، وستحاول أن تنسخ ذلك فى أفلامك الخاصة. لو فعلت ذلك بعيدا عن الإعجاب الخالص، فلن ينجح ذلك. السبب الملائم لفعل ذلك هو؛ لو أنك تجد الحل لواحدة من مشاكلك داخل فيلم شخص آخر، وهذا التأثير سيصبح عنصراً فاعلا فى فيلم لك. فيمكن للمرء القول بأن الاقتراب الأول - الميل - هو اقتراض،

بينما الثانى هو السرقة. لكن بالنسبة لى، فالسرقة هى المبررة لو أنها ضرورية، لا يجب أن يتردد المرء أبدا، فكل صانع أفلام يفعل ذلك.

لو أخذت - فيلم - جون فورد (John Ford) الرجل الهادئ (Quiet Man)، يمكنك أن ترى بوضوح أن المشهد الذى يُقبل فيه جون واين (John Wayn) مورين أو هارا (Maureen O Hara) لأول مرة مع الباب الموارب والريح التى تندفع داخل الغرفة، هو فكرة تأتى مباشرة من دو جلاس سيرك (Douglas Sirk)(*) وباعتبارنا مخرجين، فإن سيرك وفورد هما على طرفى نقيض، وأفلام فورد لا ترتبط بشىء مع ميلودرامات سيرك المتألقة. لكن فى هذا المنظر المميز، احتاج فورد إلى التعبير عن الطاقة البهيمية المتوحشة عند جون واين، فاتجه مباشرة إلى سيرك كى يجد حلا لمشكلة. لم يكن ذلك تكريما؛ وإنما سرقة بسيطة وسهلة. لكن سرقة مبررة.

بالنسبة لى شخصيًا، مصدر إلهامى الأعظم هو ربما هيتشكوك. وما أخذته منه فى الغالب هو الألوان، أولا لأن ألوانه تذكرنى بطفولتى وأيضا - وربما يكون ذلك موصولاً بالموضوع - لأنها الألوان التى تعادل مفهومى عما تكون عليه القصة.

يعد الضبط وهما

أعتقد أنه من المهم لأى صانع فيلم أن يبتعد عن وهم أنه يستطيع أو حتى الأسوأ، يجب عليه ضبط كل شىء له علاقة بفيلمه. فى الواقع، كى تصنع فيلما، فأنت فى حاجة لفريق من كائنات إنسانية. ولا يمكن ضبط الكائنات الإنسانية بنسبة مائة فى المائة: يمكنك اختيار الإطار، لكن عند التصوير، يكون كل شىء فى يدى مدير الكاميرا، ويمكنك الحديث ساعات وساعات عن الضوء الذى تريده، لكن فى النهاية،

(*) يبدو أن الموبوفار يشير إلى فيلم **مكتوب فوق الريح** (١٩٥٧) وهو واحد من الأفلام الميلودرامية المتألقة التى قام بإخراجها سيرك.

الأسطى يقرر ما الضوء الذى سيكون عليه المنظر. وذلك أمر لا يهم - أولاً، لأن هذا النضال الذى ستشحنه تجاه حدود سيطرتك هو، فى حد ذاته، إبداعى للغاية؛ وثانيا، لأن هناك حدودا لطاقتك فى التحكم حتى تظل كاملة - حدوداً يجب عليك الحفاظ عليها متمركزة.

هناك ثلاثة حدود: النص؛ أداء الممثلين؛ واختيار اللون الأساسى، ذلك الذى سيهيمن على المناظر، الأزياء، ونغمة الفيلم العامة.

وسيتركز تعبيرى - الذاتى فى أول هذه المجالات الثلاثة، وأحاول أن آخذها بعيدا بقدر المستطاع. لكن فكرة التحكم أو الضبط هى مرتبطة تماما بما يحدث فى موقع التصوير. وهو ما يؤثر حقيقة على أى مستوى. على سبيل المثال، إذا لم تربط دورا ما بممثل محدد فى عقلك، هذا الذى لا أحب أن أفعله، فمن المستحيل أن تجد ممثلا مكتملاً للشخصية فى السيناريو. لذا فأفضل شىء هو أن تختار الممثل الأقرب إلى السمات الفيزيقية المطلوبة، ثم تعيد كتابة الشخصية طبقا للعمر، اللهجة، الأصول، وفوق كل ذلك، شخصية الممثل الذى قمت باختياره. وتفعل ذلك بشكل متعاقب، أثناء البروفات، حتى عندما تصل كى تصور الفيلم، فسيكون لديك الانطباع بأنك قد وجدت الممثل النموذجى للدور. هذا وهم، بالطبع، ولكنه يفيد.

أخيراً، إذا تقدمت بهذه الأفكار خطوة إلى الأمام، فمن الصعب القول: إلى أى درجة يمكن للمرء التحكم فى فكرة الفيلم الأساسية. فى معظم الوقت، يحتاج كل فيلم إلى أن يصنع عند نقطة محددة من الوقت، ولم أفسر أبدا لماذا ولا أعرف أبدا عما يدور فعليا فى الفيلم. غالبا أفهمه عندما يكتمل الفيلم فقط. وأحيانا لا أفهمه حتى أستمع إلى تعليقات الآخرين. كى أكون أمينا، افترض دائما أننى أعرفه، لكن بطريقة لا واعية. أثناء التصوير، كل قرار أتخذه هو أمر منوط بغريزتى كاملة. وأفعل كما لو كنت أعرف بالضبط اتجاهى، لكن فى الواقع لا أعرف. لا أعرف الطريق أو، بالأحرى، أدركه عندما أراه فقط. مع ذلك لا أعرف المصير.

لهذا، فالسينما، هى قبل أى شىء، استكشاف. فأنت تصنع أفلاما لأسباب شخصية على نحو واضح، لاكتشاف أشياء من أجل ذاتك. إنها مسألة مألوفة على نحو ساخر، أن تحدث عن طريق وسيلة تعبير تستهدف أكبر جمهور ممكن. إنها شىء ما تفعله من أجل الآخرين، ولكنها تنجح فقط لو أنك مقتنع أنها من أجلك وحدك.

سحر موقع التصوير

موقع التصوير هو كل من الجزء الأكثر عملية والأكثر تقلبا عند صنع فيلم. إنه مقصد كل القرارات، وهو أيضا حيث أى شىء يمكن أن يحدث للأفضل أو للأسوأ. غالبا ما يتحدثون عن الأشياء "السابق تجسيدها بصريا"، ويدعى بعض المخرجين تملكهم لكامل الفيلم فى ذهنهم مبكرا. حتى ولو كان هذا صحيحًا، فهناك عدد متعاظم من الأشياء ينبثق فى آخر دقيقة، بينما كل عناصر المنظر تم تحضيرها معا فى موقع التصوير.

المثال الأول الذى يخطر على بالى هو منظر حادث السيارة فى - فيلمى - كل شىء عن أمى (Todo sobre mi madre) فقد خططت أن أصوره بدوبلير على أن ينتهى بلقطة (تراكنج) بعيدة للأم تجرى فى الشارع، فى المطر، تجاه ابنها المحتضر. لكن عندما بدأنا التحضير للمنظر، لم أحب ما قام به الدوبلير. وكما فكرت فيه، عرفت أن اللقطة (التراكنج) تشبه إلى حد بعيد تلك اللقطة التى استخدمتها فى نهاية - فيلم - قانون الرغبة (The Law of Desire). لهذا قررت، فى جزء من الثانية تصوير المشهد بأكمله بشكل مختلف - بكلمات أخرى، بكاميرا شخصية. كاميرا تصور من وجهة نظر الصبى، تمر عبر مقدمة السيارة، ثم تصطدم بالأرض، ثم نرى الأم وهى تعدو تجاهها. فى النهاية، ربما يعد هذا المشهد من أقوى المشاهد فى الفيلم. ومع ذلك لم يكن مخططا له أن يكون كذلك.

هذا النوع من القرارات العفوية، الارتجالية والخاضع للمصادفة هو ما يجعل موقع التصوير سحريا للغاية ومع ذلك، كقاعدة، الطريقة التى أعمل على أساسها فى منظر

معين هو أننى أجهز الإطار (الكادر) أولا أضع الكاميرا وأطلب من الممثلين أن يفعلوا حركات "ميكانيكية". بعد ذلك. ما إن يجهز الكادر، أرسل فريق العمل إلى الخارج وأعمل وحدى مع الممثلين.

أود أن أتحدث عن توجيه الممثل، ولكن فى الحقيقة، أعتقد أنه مثال مطابق لما لا يجب تدريسه. إنه أمر شخصى تماما يضمن أن تكون قادرا على الإصغاء للآخرين، تفهمهم وأن يفهم المرء نفسه. إنه أمر يصعب فهمه. على أية حال، أقوم ببروفة واحدة أخيرة مع الممثلين وأقوم بتعديلات طبقا للخط الدرامى لكل منهم، وعادة، ما تكون هذه التعديلات قليلة وأن تأتى مستقيمة مع القصد منها. ثم أصور المنظر، وأجرب نغمات مختلفة. ما أفعله، رغم ذلك، هو استهداف المنظر فى اتجاه مختلف مع كل لقطة. أحيانا أطلب من الممثلين أن يؤدوا المنظر مرة أخرى أسرع أو أبطأ. أحيانا ما أعيده بطريقة كوميدية أكثر أو بنغمة درامية أعلى. وبعد ذلك، فى حجرة التوليف، أقوم باختيار النغمة التى تلائم بشكل أفضل الفيلم ككل. وبطريقة غريبة، معظم الأفكار التى أحصل عليها من مكان التصوير هى أفكار كوميدية، ودائما ما أحتار بين الخوف من الإضرار بنغمة الفيلم الجدية وبين الإحباط من افتقاد اللحظات الكوميدية. وبالتالى، فهذا المنهج يسمح لى أن أجرب كل شىء وأن أختار بعد ذلك.

ليونى، لينش والشاشة العريضة

ليست لدى أية تشنجات أو نزوات طائشة فى إخراجى للأفلام. ومع ذلك، هناك شىء ما مميز فى فيلمى الأخيرين. أولاً، استخدامى لأنواع جديدة من العدسات، تعرف بالأولية، والتى سعدت بها للغاية، وذلك نظرا للكثافة التى تمنحها للألوان، وكذلك – وهذا سيدهشك – بسبب البنية التى تعطيها للأشياء الغامضة فى الخلفية. ثم، وهذا هو الشىء الأكثر أهمية، إننى أصور الآن فى الشاشة العريضة المشوشة (anamorphic)(*)

(*) anamorphic: منظر يظهر لعين الرائى من جهة مشوها، فإذا نظر إليه من جهة أخرى شوهد طبيعيًا (المترجم).

بقياس أوسع للصورة(*) وهذه الشاشة ليست سهلة الاستخدام. إنها تولد مشاكل معينة، خاصة مع اللقطات القريبة. كى تصور لقطات قريبة فى شاشة عريضة، فعليك أن تكون أكثر قربا من الوجوه، وإذا اقتربت أكثر أحيانا ما يسبب لك خطورة، لأنه ليست هناك إمكانية للاختلاق (للكذب). وهذا يدفعك كى تسأل نفسك عما تريد أن تقوله من وراء استخدام اللقطات القريبة. كما تحتاج إلى ممثلين جيدين للغاية، كما يحتاجون إلى شىء ما حقيقى لأدائه؛ وإلا سينهار كل شىء.

أقول ذلك ورغم أننى، فى نفس الوقت، يمكننى أن أقدم مثالا معاكسا لكل شىء قلته، سرجيوليونى (Sergioleone) فالطريقة التى صور بها ليونى لقطاته المقربة الدقيقة فى أفلامه للغرب (Westerns) كانت مصطنعة للغاية. أنا آسف، ولكن شخصيا، أجد أن تشارلز برونسون (Charles Bronson) هو ممثل يعبر عن لا شىء دائما. والكثافة التى تغطى لقطات وجهه القريبة أثناء مشاهد شجار المسدسات هى كاذبة كلية. ومع ذلك فالجمهور يعجب بها.

والمثال العكسى هو دافيد لينش (David lynch) فعندما يصور موضوعات معينة فى لقطات – قريبة، فهو يرتب كى يمنح هذه اللقطات قوة موحية ممتازة. فهى صور لا تخلو فقط من عيوب وجهة نظر جمالية، وإنما هى صور مفعمة بالغموض. وميوله قريبة إلىَّ فيما عدا أننى أكثر افتتانا بالممثلين، وأحب أن أصور الوجوه، بينما لينش، الذى تمرن على الفنون التشكيلية، هو أكثر اهتماما بالموضوعات.

هل يجب على المخرج الكتابة كى يصير مؤلفا؟

شىء ما غريب قد حدث فى السينما قرابة الخمسين عامًا الأخيرة. ففى الأيام الخوالى، لم يكن المخرج فى حاجة لكتابة سيناريو الفيلم كى يصير مبدع فيلم. فمخرجون أمثال جون فورد، هوارد هوكس أو جون هوستون لم يكتبوا سيناريوهات،

(*) الشاشة العريضة المشوشة هى نفس الشاشة السينما سكوب تصور بقياس ١:٢:٣٥ وتسمى (anamorphic) بسبب العملية البصرية المعقدة المستخدمة فى ضغط الصورة المستطيلة إلى قطعة مربعة للفيلم.

ومع ذلك فهم يعتبرون بحق مؤلفي أفلامهم ولعملهم السينمائي بالمعنى الواسع للكلمة.

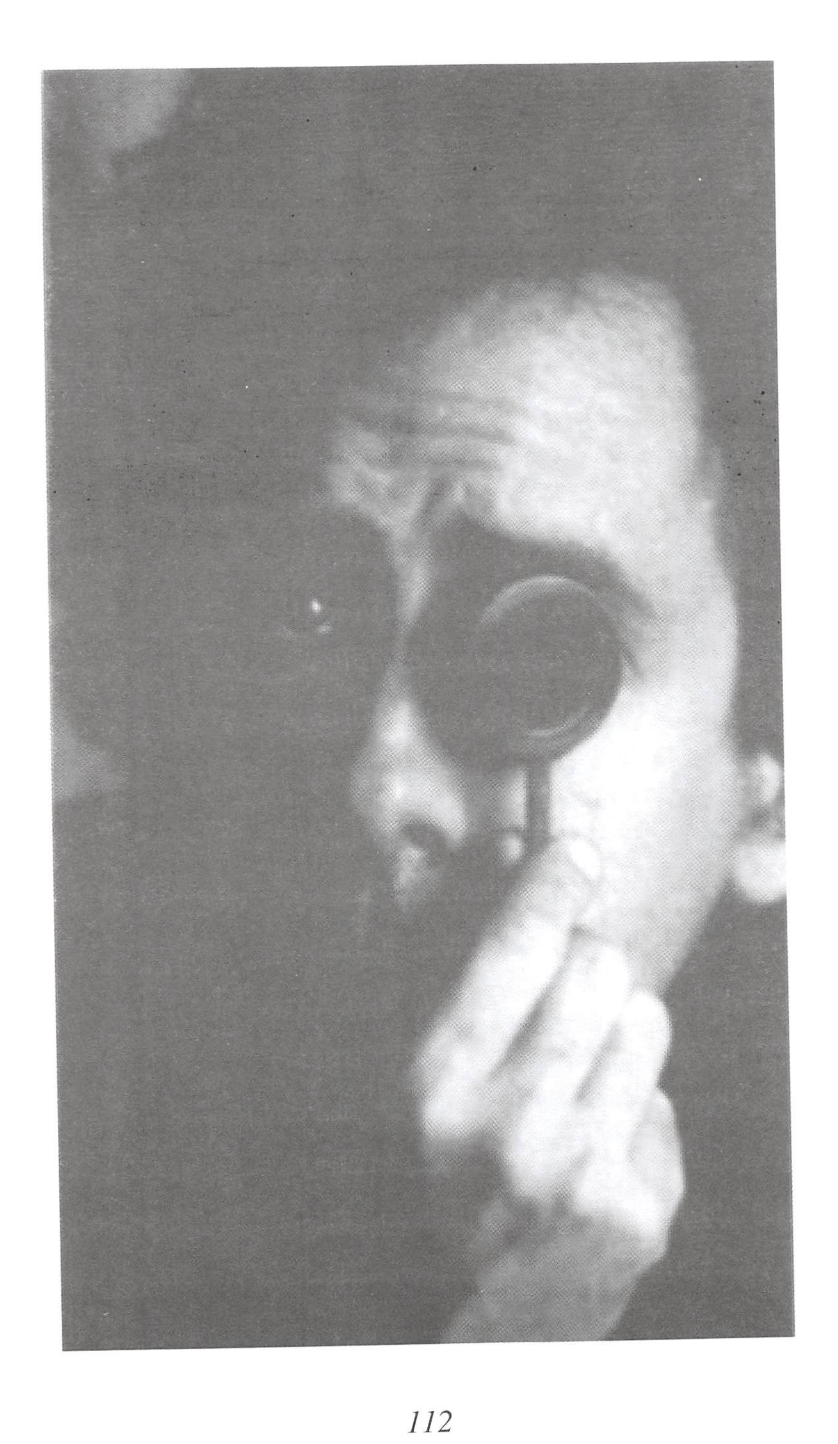
في هذه الأيام، أعتقد أن هناك فارقا أصيلا بين المخرجين الذين يكتبون والآخرين الذين لا يكتبون. فمخرجون أمثال أتوم إيجويان (Atom Egoyan) والأخوين كوين (Coen brothers) لا يصنعون أبدا أفلاما إذا لم يقوموا بكتابتها بأنفسهم. أما مارتن سكورسيسي فهو مختلف قليلا. حقا، إنه لا يقوم بالكتابة بنفسه، لكنه يشارك بطريقة فاعلة للغاية في الكتابة ويملك كل القرارات المهمة. وبالتالي فهناك استمرارية أصيلة في عمله، وتوازن دقيق بين أفلامه. من ناحية أخرى، هناك ستيفن فريرز (Stephen Frears) الذي لا يكتب. فهو ببساطة يحول سيناريوهات جاهزة إلى أفلام. وكنتيجة، فأفلامه أكثر تشوشا كما أن جل عمله أقل تماسكا. فهو يتظاهر بالسيناريوهات بأنه يختار، وأعتقد أنه سيجني الكثير إذا قام بالكتابة بنفسه.

ومع ذلك، تتأتى المشكلة من الكتّاب أكثر من المخرجين، منذ خمسين عاما خلت، قام أعظم روائيي هذه الفترة بكتابة سيناريوهات لحساب هوليوود: وليام فولكز (William Faulkner)، داشيل هاميت، رايموند شندلر (Raymond Chandler) وليليان هيلمان (Lillian Hellman). وأعتقد إنهم قد كافحوا بصلابة أكثر من كتاب هذه الأيام في سبيل التأكيد على أفكارهم. عندما أقرأ مذكرات آنيتا لووز (Anita Loos) أتعجب عندما أرى الإخلاص الذي تقوم به لاستيفاء المتطلبات الغبية للاستديو، وهو تفانٍ مساوٍ تماما لما هو مطلوب لكتابة سيناريو رائع.

المشكلة اليوم أن الكتّاب لا يبدو أنهم يمتلكون نفس الشجاعة، فتنتهي بهم حال كتابتهم إلى إرضاء الاستديوهات والمنتجين. عندما يصل النص أخيراً إلى المخرج، يكون الوسطاء الذين أعطوا فيه آراءهم قد أعادوا بالفعل كتابته. ولا شيء أصيل يمكن أن ينتج عن مثل هذا الوضع. ولتجنب هذا، يفضل معظم المخرجين الكتابة بأنفسهم. ومع ذلك، فهو حل بديل مؤقت. نموذجيا، على المخرج أن يبحث عن كاتب يمثل بالنسبة له توأم روحه، فتكون علاقتهما أشبه بالزواج. وهذا بوضوح هو الموضوع بالنسبة لسكورسيسي وشرادر (Scharder) في سائق التاكسي (Taxi Driver) فقد شكلا علاقة مشاركة نموذجية. كان ما يتمناه كل مخرج وكاتب سيناريو: وجهين لعملة واحدة.

أفلام ألمودوفار

بيبي، لوسي، بوم (١٩٨٠)، متاهة عاطفية (١٩٨٢)، عادات معتمة (١٩٨٤)، ماذا فعلت للحفاظ على هذا؟ (١٩٨٥)، ماتا دور (١٩٨٦)، قانون الرغبة (١٩٨٧)، نساء على حافة الانهيار العصبي (١٩٨٨)، قيدني من أعلى، قيدني من خلف (١٩٩٠)، كعوب عالية (١٩٩٣)، إفشاء سرى (١٩٩٥)، جسد حى (١٩٩٧)، كل شيء عن أمي (١٩٩٩).



تيــم بورتــون

ولد عام ١٩٥٨ ، بوربانك ، كاليفورنيا

رغم أننى قد قابلت الكثير من الشخصيات الناضجة التى لا تزال تحتفظ بطفولتها، فإننى لم أصادف أبدًا أحدًا مثل تيم بورتون. إنه حالة تجبرك لسبب أو لآخر على الظن وأنت مستريح البال بأنه يقوم برسم جماجم على ذراعيه، خلال مقابلة له مع مديرين تنفيذيين لستديو هوليوود يرجونه القيام بإنتاج فيلمه القادم. لكن إذا كانوا قد فعلوا ذلك، فلأن مخرجين قلائل من جيل بورتون يمتلكون خيالاً جامحًا وموهبة شديدة الدقة. هناك شىء ما من والت ديزنى (Walt Disney) داخله، لكن والت ديزنى باعتبارها فكرة مكان مبهج هو عنده كهف ممتلئ بالوطاويط.

فى فيلمه القصير الأول فينست (Vincent) يروى بورتون قصة شاب حلم بأنه صار أمير الظلام لكنه يقع فى شرك أحد ساكنى ضاحية بالقرب من كاليفورنيا المشمسة. مثل هذا الشاب، كبر بورتون وهو مسحور بمصاصى الدماء وزومى وأفلام الرعب الرخيصة. كنتيجة لذلك، فقد صار الناطق الكفء باسم الغرائبية بوصفها تجسيدًا لكل أنواع المخلوقات الهامشية، وذلك على نحو مرح. عبر شعرية بصرية خالصة، تظهر أفلامه دائما الجمال داخل الوحش، مثل سحر، مع ذلك، لا تعد الشعرية شيئا ما يمكن للمرء تفسيرها ببساطة. لكن تيم بورتون بذل جهده لتفسير كيف يعمل، موضحا إجاباته بإيماءات وجوه، مؤثرات صوتية والضحكات البلهاء، حتى إننى لسوء الحظ لا أستطيع استعادتها وكتابتها على الورق. آمل أن يتمكن المرء من قراءة البهجة والحماسة من بين السطور.

محاضرة تيم بورتون

الطريقة التى دخلت بها عالم الإخراج ترتبط بالمصادفة أكثر من أى شىء آخر. فى الأصل أردت دخول عالم الرسوم المتحركة، وبعد بضع علاقات من التقييد هنا وهناك، دخلت ضمن فريق عمل الرسوم المتحركة لديزنى. ولكن سريعا ما اتضح جليا أننى لا ألائم تماما أسلوب ديزنى. أيضا، كانت لحظة مظلمة تماما بالنسبة للاستديو: فقد انتهى ديزنى لتوه من فيلمى الثعلب والكلب (Fox and the Hound) وفيلم المرجل الأسود (The Black Cauldron) حث أصيب الفيلمان بفشل ذريع، وشعر الكل بأن الاستديو على وشك إغلاق قسم الرسوم المتحركة. بدا الأمر كسفينة غارقة. ولم يكن بالفعل أى فرد مسئولاً عن ذلك. ولهذا فقد هاجرت إلى داخل نفسى لمدة عام كامل، وبدأت فى العمل على بعض الأفكار الشخصية.

واحد من هذه المشاريع حكاية تسمى فنسنت (Vincent). فى الأصل، نظرت إليها على أنها كتاب للأطفال، ولكنه طالما أننى فى ديزنى، فكرت، فلماذا لا أستغل التجهيزات وأحولِّها إلى فيلم قصير للرسوم المتحركة؟ فعلت ذلك، وقد شجعنى النجاح الذى صادفته فى إخراج فيلم حركة عادى قصير، فرانكينويلى (Frankenwilly)، الذى أعجب بعضهم للغاية فعرضوا علىّ إخراج فيلم المغامرة الجسيمة لشىء متناهى الصغر (Pee-Wee Big Adventure). حتى يومنا هذا، لا أصدق تلك الأحداث التى جرت بمثل هذه السهولة. وأعتقد أننى كنت سأمر بوقت عصيب إذا حصلت على وظيفة جرسون فى مطعم أكثر من حصولى على وظيفة مخرج!

الكل يقول لى لا

يعد التحريك تمريناً جيداً لصنع أفلام، بمعنى أنك تفعل كل شىء لنفسك. فعليك تحديد الإطار، وعليك تصميم الضوء، عليك أن تؤدى، عليك أن تؤلِّف.... إنه عمل كامل. أيضا، أعتقد أن الرسوم قد منحتنى اقترابًا مميزًا لصنع الأفلام. وربما منح الأفلام أصالة أكثر فيما يتعلق بتنوع الصوت والجو العام.

ورغم ذلك، فالسبب الذى جعلنى أفضل الأفلام الحية هو؛ أن الرسوم باطنية جدا وصنعته تعانى من عزلة. إننى شخص غير متواصل مع الآخرين، وعندما أعمل بنفسى، أجد أن العمل ذا ميل لتغذية جانب سلبى فى شخصيتى، وأن الأفكار التى تنتابنى هى حالكة نوعا ما أيضا. والشىء الرائع فى صنع الأفلام هو أنه مشروع فريق عمل. وفى الحقيقة، ما فاجأنى أكثر فى أول مرة أصنع فيها فيلما - بجانب حقيقة أن عليك الاستيقاظ مبكرا للغاية - كان عدد المشتركين فى المسألة. وهذا يؤدى إلى ضرورة فعلية للاتصال، وغالبا ما تصير وظيفة المخرج ذات طابع سياسى أكثر منه فنى، بالفعل، لأنك تقضى وقتك فى إقناع كل هؤلاء الناس بأن أفكارك صحيحة. وأنذهل دائما، فى أى يوم محدد، بكثرة عدد المرات التى أسمع فيها كلمة "لا" فى موقع التصوير. "لا.. لا يمكنك تنفيذ ذلك. لا. لا تستطيع أن تحصل على هذا. لا، لا، لا..." إنه عمل إنسانى حقيقى وتحديات إستراتيجية أن تجعل الأشياء تنفذ كما ترى، أقصد، لو أننى أرغب من الممثلين أن يفعلوا شيئا، ربما لا أتمكن من الذهاب إليهم وأقول "افعلوا هذا" فعلىَّ أن أشرح لماذا، وعلىَّ أن أقنعهم بأنها فكرة جيدة ونفس الشىء مع مديرى الاستديو. لا أستطيع تحمل الذهاب معهم إلى حرب. إنها عملية شديدة الوعورة وأجدها، منهكة للغاية. إننى أتعجب من نزاهة بعضهم الذين يتشاجرون مع الاستديوهات بشأن أى شىء، لكننى أعتقد فى النهاية، أن ذلك شىء مدمر أكثر من أى شىء آخر. لأنه سواء لم تنفذ الأفلام، أو نفذت تحت مثل هذا الضغط والتوتر فإن النتيجة حتميا ستتأثر سلبا. أعتقد أن عليك إيجاد طريقة للتحايل أثناء المشاكل، وأحيانا يعنى هذا أن تقول نعم لشىء ما وأمل أن لا يتذكر الاستديو ذلك، وأن تصير قادرا على أداء عملك بالطريقة التى ترغبها على كل حال. ويمكن أن يسمى ذلك جبنا، ولكننى أعتقد أنه مجرد تكنيك عملى (برجماتى) للبقاء للأصلح. بطبيعة الحال، هناك أوقات يجب عليك القتال. لكن المخرج الجيد هو ذلك القادر على تحديد أى معارك تستحق أن يخوضها وأيها هى مجرد تعبير عن أنانية.

لو أننى كتبت، فقد لا يعنى ذلك شيئاً

أنا لا أكتب فعليًا، ولكننى أشارك دائمًا فى كتابة أفلامى. فعلى أى مخرج أن يجعل من الفيلم فيلمه الخاص؛ هذا ضرورى، ولابد أن يحدث ذلك قبل التصوير. فى حالة – فيلم – إدوارد صاحب اليدين من مقص (Edward Scissor hands)، مثلاً، فمن الواضح رغم أننى لم أكتب السيناريو بنفسى، فإننى "وجهت" الكتابة إلى أقصى حد، حتى فى النهاية، أصبحت المادة تخصنى أكثر مما تخص الكاتب. وسبب عدم كتابتى هو أنه لو فعلت، فأخشى أن أصير متداخلاً عن الحد الذى يمنعنى من تكوين وجهة نظر فى المادة، كما أرى أن المخرج لابد أن يفعل. والنتيجة النهائية يجب أن تصير شخصية جداً ولا تعنى شيئًا لأى أحد آخر. عندما أصنع فيلما، فهدفى هو أن أروى حكاية. وأن أنجزها كما أعتقد وأريد أن أحتفظ بمسافة معينة عنها. وهذا قد يفسر عدم موافقتى تمامًا لما يعلنه البعض عندما ينظرون إلى الشخصية فى فيلم "إدوارد..." ويقولون، "آ و ه.. هذا أنت!" إنه ليس أنا. صحيح أن هناك ما هو مشترك مع هذه الشخصية، ولكن لو أننى أتكلم عن نفسى، فإننى لن أتعامل مع الفيلم أبداً بموضوعية.

على أية حال، لا أشعر بحاجتى للكتابة كى أصير "مؤلف" عملى. ولا أعتقد أن أحدهم يشاهد أيا من أفلامى ولا يعرف فى الحال أنه فيلمى. فهناك مداخل واضحة، تيمات مكررة وأفكار يمكنك ملاحظتها هنا وهناك، عادة فى خلفية القصة. وهذا يفسر أيضا لماذا أحب دائما صيغة الحكاية الخيالية، لأنها تسمح لك باكتشاف أفكار مختلفة بطريقة رمزية تماما، خلال خيال بأقل قدر من الحقيقة، وبأقصى قدر من الحسية. وبطريقة مختلفة عن إبداع صور تفسر أشياء بطريقة ملموسة للغاية، أحب أن أصنع صورا يمكنك أن تشعر بها. وبعيدا عن ذلك، فى الحقيقة لقد نموت وأنا أشاهد أفلام رعب، حيث الحكاية هى أمر لا يهم، ولكن حيث الصور مكثفة حتى إنها تظل معك وحيث، بمعنى ما، تصير هذه الصور هى القصة. وهذا ما حاولت أن أصنعه فى أفلامى.

إنك لا تعرف قبل أن تصور

فى أى موقع تصوير فيلم، وهو يبدو أكثر فى موقع تصوير فيلم هوليوودى، تبدو المخاطر جسيمة والضغط مرتفعًا حتى يدفعك لتخطيط أشياء عديدة قدر المستطاع مقدما. لكن كلما صنعت أفلامًا، كلما أدركت أن التلقائية هى بالفعل أفضل نهج، لأنك - وهذا بالتحديد أعظم درس تلقيته خلال تجربتى - لا تعرف أى شىء حتى تدخل بالفعل إلى موقع التصوير. يمكنك إجراء بروفات كما تريد، يمكنك جدولة لقطات السيناريو لو أن ذلك يبعث الطمأنينة فى نفسك، لكن ما إن تصير فى مكان التصوير الفعلى، فلا شىء من ذلك يعنى الكثير. فجدولة السيناريو ستكون دائمًا أقل إثارة للاهتمام، لأنه يقدم لك واقعًا ببعدين، بينما موقع التصوير هو وسيط ذو ثلاثة أبعاد. لذا فأنا أميل إلى عدم الاعتماد على جداول السيناريو كثيرا. فيحدث أن يتعامل معها الناس بطريقة حرفية. ونفس الشىء مع الممثلين. فإنهم لا يتصرفون أبدا نفس السلوك عندما يكونون فى موقع التصوير الفعلى وهم بملابسهم مع المكياج. لذا أحاول أن أطرد أية أفكار مسبقة عندما أصل إلى مكان التصوير. فإننى أدع جزءًا كبيرا لسحر اللحظة. وبالمناسبة، فكل فيلم له جانبه التجريبى الخاص به. بطبيعة الحال، الاستديوهات لا تريد الاستماع إلى مثل هذا الكلام. لأنهم يرغبون فى تصديق أنك تعرف بالضبط ما تنوى فعله. ولكن الحقيقة هى أن القرارات الأكثر أهمية الخاصة بالفيلم تتخذ فى اللحظة الأخيرة، وأن المصادفة عامل أساسى. إنها أفضل طريقة للعمل، وأود حتى الذهاب إلى أبعد من ذلك بكثير كى أقول إنها الطريقة الوحيدة لصنع فيلم مثير للأهمية.

أحب العدسات الواسعة

عندما تحدثت عن العمل باستخدام الفطرة، لم أقصد أنه يمكنك عمل أى شىء فحسب. فى الواقع، إنه على العكس من ذلك تمامًا، لأنك تستطيع أن ترتجل فقط حين تجوِّد الوضع الدقيق لكل شىء مسبقًا. وإلا، ستنتهى بك الحال إلى الفوضى.

فالأمر الأول الذى عليك اختياره بكل عناية هو فريق عملك. وعليك التأكد من أن الكل على نفس الموجة الطولية، وأنهم جميعا يحاولون صنع نفس الفيلم، وأنهم يفهمون كل شىء عما تحاوله.

بعد ذلك، تحتاج إلى منهاج عمل محدد فى إنجاز المهمة. شخصيا، أحب أن أبدأ بمنظر بوضع الممثلين داخل مكان التصوير، حتى أجد العلاقة الملائمة بين الشخصيات والفضاء الذى بينهم. وبهذه الطريقة أكتشف جوهر المنظر، وأحدد ما إذا كان ما يروى هو وجهة نظر إحدى الشخصيات أم من وجهة نظر خارجية.

وما إن أكتشف ذلك، أرسل الممثلين إلى غرفة الملابس والمكياج، وأعمل على الكادر والضوء مع مدير التصوير. ولدىّ اعتزاز خاص بالعدسات الواسعة مثل ٢١ ملليمتراً (ربما تأثرا باللقطات العريضة المستخدمة فى الرسوم المتحركة) ولذا دائما ما أبتدئ بتلك(*)، ولو لم تنجح، نأخذ ببطء فى تكوين طريقة تجاه عدسات أطول حتى نجد عدسة ما تنجح فى ذلك. لكننى لم أذهب أبدا أبعد من ٥٠ ملليمتراً. وأستخدم عدسات مقربة فقط كنوع من الفواصل. فأستخدمها وسط منظر بنفس الطريقة التى تستخدم بها الفاصلة وسط الجملة.

فيما يتعلق بمكان الكاميرا، فإننى أحدده بكل دقة عندما أصور منظراً حوارياً، مثلا، لا أنفذه بالطريقة التقليدية التى تعرفها، لقطة رئيسية، ثم لقطة ولقطة عكسية على كل ممثل. أحاول إيجاد أكثر لقطة مثيرة للمنظر وأصورها، ثم أفكر فى اثنتين من اللقطات الأخرى والتى يجب أن تلصق بطريقة جيدة معا عند التوليف. لا أرى بعيدا للأمام أبداً؛ بل أنقل حقيقة من لقطة واحدة إلى التى تليها. ولا أعمل تغطية كثيرا. فى الواقع، أحاول بالفعل أن لا أصور أية لقطة لو أننى متأكداً إنها لن تكون جزءاً من التقطيع النهائى. أولاً لأن ذلك مضيعة للوقت، والوقت هو شىء لا تستطيع أن تضيعه فى موقع التصوير.

(*) فى الرسوم، عادة تكون الإطارات واسعة، مع كبر المجال وثراء فى التفاصيل. ولكى تحصل على نفس المنظر فى الأعمال الحية فلابد للمخرج أن يصور باستخدام عدسة زاوية واسعة للغاية.

ولكن أيضا لأنك، سواء أردت أم لا، ستكون شديد الارتباط عاطفيا بكل لقطة صورتها. ولو أنك صورت كثيرا جدا فسيحدث بعد التقطيع الأول، سيصير من الواضح أنك ستلقى بما يساوى ساعة بعيدا عن الفيلم، وهو ما سيسبب ضررا بالغا. ولذا كلما كنت منظما أكثر فى موقع التصوير، كلما عانيت أقل أثناء التوليف.

وظّف ما بداخل الممثل

لم أطلب أبدا من ممثلين بروفة أداء، لأن ذلك يعد بالفعل لا معنى له. فأنا لست فى حاجة لمعرفة أن فى استطاعة ممثل التمثيل. فهو أو هى عادة يمكنه ذلك. ما أريد أن أعرفه؛ إن كان هو أو هى ملائما للدور، والإجابة بطبيعة الحال لا علاقة لها بالتمثيل.

فعلى سبيل المثال، يعتقدون أننى أعمل مع جونى ديب (Johnny Depp) لأننا متشابهان تماما. لكن السبب الذى جعلنى فى الأصل أستعين به فى فيلم إدوارد أنه كان فى ذلك، حبيسا داخل صورة كانت لديه مشكلة فى التعامل معها. فقد كان نجما تليفزيونيا لفترة المراهقة، ولكنه تاق لشىء ما مختلف تماما. لذا فقد بدا رائعا لدور إدوارد. ونفس الشىء مع مارتن لاندايو (Martin Landau) فى فيلم (Ed Wood) فكرت، بأن هذا هو ممثل بدأ عمله التمثيلى مع هيتشكوك وانتهى به الأمر إلى أدوار ثانوية فى أعمال تليفزيونية لمدة العشرين سنة الأخيرة. إنه سيفهم بامتياز ما سيؤول إليه وضع بيلا لوجوزى (Bela Lugosi)(*) سيقوم بفهمه على مستوى إنسانى بدون المبالغة الدرامية فى تجسيده. أيضا عندما اخترت مايكل كيتون لأداء دور الرجل الوطواط، لم يفهم الكثيرون ذلك. لكن مايكل دائما ما يسحرنى، لأن لديه شخصية بوجهين مزدوجين، نصف مازح، نصف عصابى. وأنا أعتقد بالفعل أنك فى حاجة أن تكون مزدوج الشخصية قليلا، مثل ذلك كى تطير فى كل مكان فى زىٍّ رجل وطواط.

(*) بطل الفيلم المشار إليه أعلاه. (المترجم).

التوجية يعنى الإصغاء

لو أنك قمت باختيار ممثليك جيداً، فهـذا يعنى نجاح ٩٠ ٪ من عملك كمخرج مع الممثلين قد تم. لكن بالطبع، فلا تزال نسبة العشرة أكثر تعقيدا، لأن كل ممثل يعد مختلفًا؛ كل ممثـل له طـريقته الخاصة فى العمـل، فى الإيصال. ولن يمكنك التخمين ما تكون عليه أبداً.

خذ جاك بالانس (Jack Palance)، على سبيل المثال، فهو ليس الممثل الذى يمكن أن تتوقعه مرهقا. حسنا، فى أول يوم تصوير من فيلم الرجل الوطواط (Batman)، من المفترض أننا سنقوم بتصوير منظر أساسى للغاية، حيث عضو العصابة الذى يؤديه جاك يخرج مسرعا من الحمام. يسألنى "كيف تريدنى أن أفعل ذلك؟" وأجيبه، "حسنا، أنت تعرف. إنه منظر أساسى جـداً: عليك فـقط بفتح البـاب وأن تسـرع بالخروج وامشِ تجاه الكاميـرا، هذا كل مـا سـتـفـعله" وهـكذا يذهب جـاك خلف البـاب، ندير الكاميـرا وأقول "حركة!" لكن تمر عشر ثوان ولا شىء يحدث. نقطع، أصيح فى جاك عبر الباب : "كل شىء على ما يرام؟" يقول، "نعم، نعم" حسنا. نجعل الكاميرا تدور مرة أخرى، وأقول "حركة!" ولا شىء يحدث. نقطع، أصيح فى جاك عبر الباب وأحاول أن أشرح مرة ثانية: "إنها مجرد لقطة تخرج من الحمام، جاك، تمام؟"، يجيب "حسنا" ندير الكاميرا مرة أخرى وأقول، "حركة!" ومرة أخرى لا شىء. يتوقف العمل وأقرر الذهاب لرؤيته، كى أسأله عما يحدث. فيبدو حزينا. أقصد، يحدق فىَّ غاضبا ويقول، "ألا يمكنك وقف القذف بى! ألا يمكنك فهم أننى فى حاجة للتركيز بعض الوقت!" ولم أنبس ببنت شفة. بالنسبة لى، كانت مجرد لقطة غبية عن خروج أحدهم من حمام، ولكن بالنسبة له، كانت شيئا ما على نحو واضح أكثر تعقيدا مما يحدث.

ذلك اليـوم، فـهمت كيـف أنه من الأهميـة بمكـان الإصغـاء إلى الممثـلين. عليك بتوجيههم، بطبيعة الحال، لكن كل ذلك يعنى فعليا أن توضح لهم ما يتعلق بالهدف. بعد ذلك، يرجع الأمـر لهم فـعليـا فى قـرار كـيف يريدون الوصـول إلى هذا الهدف.

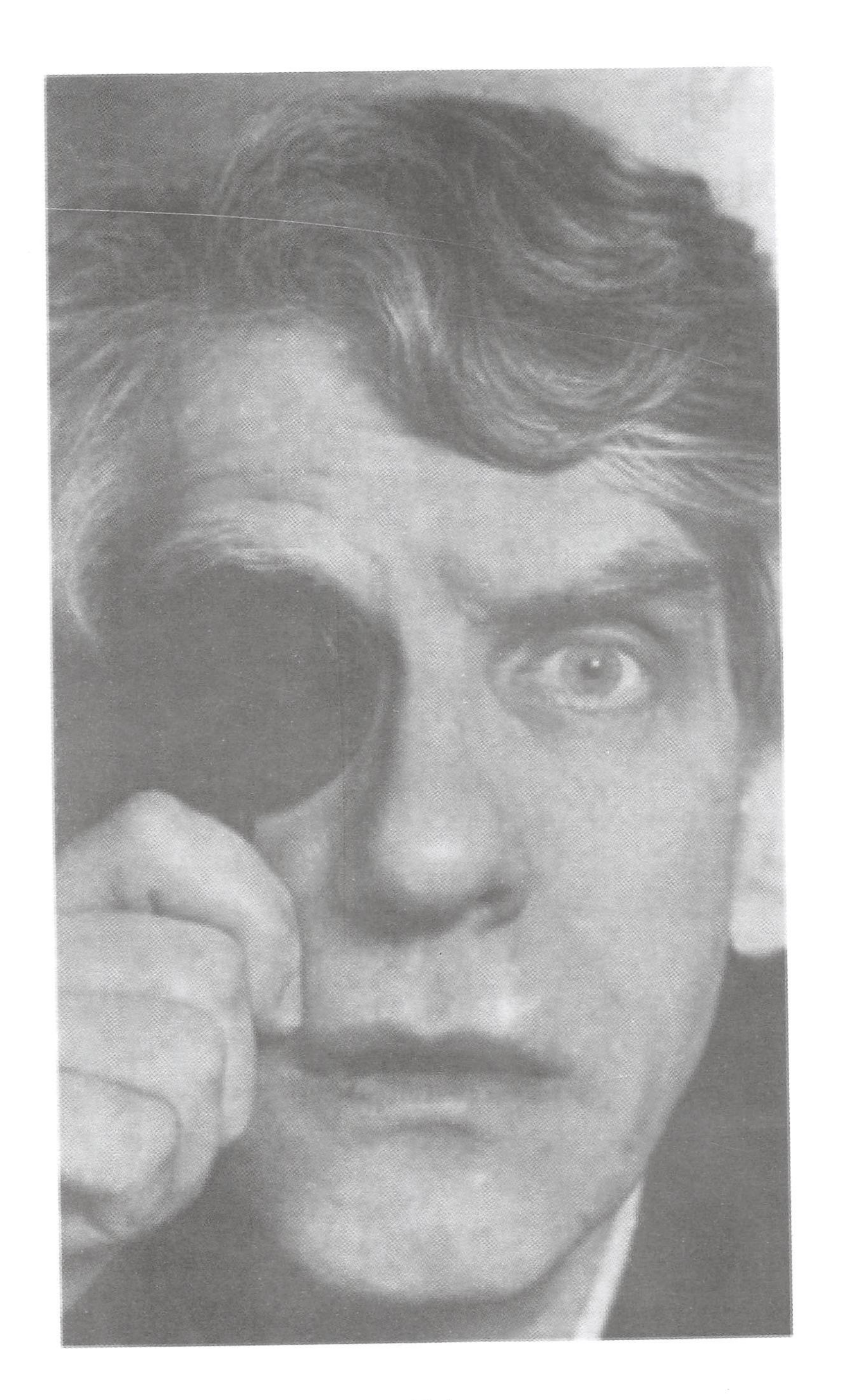
السبب الذى من أجله أحب العمل مع جونى ديب، مثلا، هو أنه يجرب دائما نغمة مختلفة، من لقطة إلى لقطة، حتى نقوم بإيجاد شىء ما ناجح. أقوم بعمل بروفات قليلة جداً لأننى أخشى دائمًا أن الأداء سيصير تقنيًا وبهذا سنفقد السحر الذى عادة ما يحدث فى اللقطات الأولى. أيضا، أجعله دائمًا هدفًا أن ننظر أبدًا للمنظر من خلال مراقبة الفيديو، وإنما أقوم بمشاهدة الممثلين مباشرة. وألا، أعتقد أن ذلك سيخلق مسافة بين الممثلين وبينى وبالتالى بين الممثلين والجمهور.

كل شىء يدهشنى - ولذا مرة أخرى - لا شىء يحدث

لا أصدق أبدًا ما يزعم مخرجون أن أفلامهم هى بالضبط ما تخيلونها فى أذهانهم. إنه مستحيل. هناك أوجه عديدة أيضًا لا يمكنك التحكم فيها، كل يوم، فى مكان تصوير الفيلم فى أحسن الأحوال، يمكنك أن تأمل أن الفيلم سيكون فى مستوى الروح التى تعقدها داخلك. لكن النتيجة النهائية ستأتى دائمًا مفاجأة. وأعتقد أن هذا ما يجعل المسألة سحرية للغاية. من جهة أخرى، وأميل إلى الموافقة على فكرة، تعنى، أنك دائمًا ما تخلق نفس الفيلم أكثر فأكثر مرة أخرى. فأنت على ما هو عليه؛ فشخصيتك هى عادة تعاقب لما ذهبت إليه خلال فترة طفولتك، وتقضى حياتك، واعيا أم غير واع، تعيد فى قوالب جديدة نفس الأفكار رويدا رويدا مرة أخرى. إنه أمر صحيح بالنسبة للكائنات البشرية، وهى صحيحة بدرجة أعلى بالنسبة للفنانين. ومهما كان الموضوع الذى تعالجه، فستنتهى بك الحال إلى معالجة مختلفة لنفس الأفكار المسيطرة. على كل حال، إنه أمر محير، لأنك دائمًا ما تظن أنك منظور. لكن فى نفس الوقت، إنه أمر مثير، لأنه يشبه تحديا لا ينتهى أبدًا. إنه أشبه بلعنة تحاول على نحو يائس أن تتلاشى.

أفلام تيم بورتون

المغامرة الجسيمة لبيى – وى (١٩٨٥)، عصير الخنافس (Beetle Juice) (١٩٨٨)، الرجل الوطواط (١٩٨٩)، إدوارد صاحب اليدين المقص (١٩٩٠)، عودة الرجل الوطواط (١٩٩٢)، إيد وود (Ed Wood) (١٩٩٤)، هجوم كوكب المريخ (Marsattack) (١٩٩٦)، مجوف نعسان (Sleepy Hollow) (١٩٩٩)، كوكب القرود (٢٠٠١).



دافيد كرونبرج

ولد عام ١٩٤٣ ، تورنتو، كندا

تعد أفلام دافيد كرونبرج، فلنقل على الأقل، مقلقة. فهى عادة تتركز حول أسوأ الأشياء التى يمكن أن تحدث للجسم البشرى، من العظام متكسرة وحتى اللحم متعفن. فمنذ (Videodrome)، عندما استخرج الممثل جيمس وودز (James Woods) شريط فيديو من أحشائه، وقد استحوذت على المخرج مثل هذه الموضوعات وأخرج أفلامًا مثيرة للاشمئزاز وفاتنة فى ذات الوقت، مثل الفيلم الممتاز (Dead Ringers)، الذى ربما يعد أكثرها سهولة فى الفهم، وتصادم (Crash) الذى يجده البعض صعب التحمل.

توقعت أن أقابل شخصًا معذبًا، مرهوب الجانب إلى حد ما، شخصا إما أن تثير أسئلتى ضحكاته أو أن تأتى ردوده ذاتية للغاية عسيرة على فهمى. لكن دافيد كرونبرج هو نقيض هذه الصورة تماما، فهو ليس بغريب الأطوار أو انطوائى - على الأقل ظاهريا. هادئ، دافئ، ذو كياسة، دقيق، إنه شخص تحس معه على الفور بالراحة. لو أنك لا تعرف أنه صانع أفلام، ستظن ربما أنه أستاذ للأدب فى إحدى الكليات الجامعية، أستاذ، مع ذلك، وهب بعقل محرض أكثر من أى من تلاميذه.

محاضرة كروننبرج

أصبحت مخرجًا بالمصادفة. فلطالما ظننت أننى سأصير كاتبا، مثل أبى. أحببت الأفلام، باعتبارى مشاهدًا عاديًا، ولكننى لم أتخيل أبدًا أن صنع الأفلام ستصبح وظيفتى. عشت فى كندا والأفلام تصل إلينا من هوليوود، التى لم تكن بلدا آخر - إنها من عالم آخر! ومع ذلك عندما كنت فى نحو العشرين، حدث شىء غريب. فقد اختير صديق لى من الجامعة كى يؤدى دورا فى فيلم روائى طويل، أن أرى شخصا ما أعرفه فى الحياه اليومية داخل فيلم سينمائى، هذا أمر أصابنى بصدمة. ربما يبدو الأمر اليوم غبيا، لأن هناك أطفالاً ذوى عشرة أعوام يصنعون أفلاما بكاميرات فيديو، لكن فى ذلك الوقت كان الأمر بالنسبة لى يشبه علامة أو رؤيا فبدأت أفكر، "هى.. يمكنك أن تفعل ذلك أيضًا..".

عند ذلك الحد، قررت أن أكتب سيناريو. لكن بالطبع لم أكن على علم بالمعرفة العملية فى كيفية الكتابة للأفلام، لذا فعلت أكثر الأمور منطقية: التقطت موسوعة معارف وحاولت تعلم حرفية السينما منها. ولست فى حاجة للقول، إن المعلومات التى أعطتنى إياها أساسية وقليلة جدا. وهكذا اشتريت مجلات للسينما، متصورا أننى سأتعلم منها أكثر. لكننى لم أفهم كلمة مما قرأت. فالرطانة الحرفية لم تكن ملائمة لمبتدئ مثلى.

لكن ما أثار انتباهى فى المجلات، مع ذلك، كانت الصور التى تلتقط فى أماكن التصوير، خاصة المتعلقة بأجهزة صنع الأفلام. فقد كنت دائمًا مفتونا بالآلات وكنت أحس بمشاعر تجاهها. فأستطيع أن أفكك أيا منها ثم أعيد تجميعها، وأثناء هذه العملية أفهم كيف تعمل. لذا فقد تصورت أن أفضل طريقة للتعليم هى الاستخدام الفعلى للآلة. رحت إلى شركه تأجير كاميرات وصرت صديقا لمالك الشركة، الذى تركنى ألهو بالكاميرات، والإضاءة، وأجهزة التسجيل. أحيانا، يأتى مصورون لشراء آلاتهم فيعطوننى بقشيشا على أجهزه الإضاءة، وعدسات... إلخ. وأخيرا، فى يوم ما، قررت أن أخطو قدما للأمام. فاستأجرت إحدى الكاميرات وصنعت فيلما قصيرًا. ثم آخر، ثم فيلمًا آخر. ولكننى مازلت أعتبرها هواية؛ ولم أفكر جديا فى إخراج أفلام

حتى كتبت سيناريو أرادت إحدى شركات الإنتاج شراءه. فجأة، أدركت أن فكرة أن يقوم شخص آخر بإخراجه غير محتملة، فرفضت بيع السيناريو إذ لم يتركونى أقوم بإخراج الفيلم. ناضلنا لمدة ثلاث سنوات، وأخيراً فزت، وكان هذا الفيلم بداية انطلاقى كمخرج.

المخرج عليه أن يعرف كيف يكتب

كما قلت سابقًا، كنت أظن دائمًا أن مهنتى الجدية ستكون كاتبًا، ولهذا السبب، أعتقد، ما زلت أعتبر أن الأدب فن "أعلى" من الفيلم. والمثير للدهشة، رغم ذلك، عندما تحدثت مرة عن هذا مع سلمان رشدى (Salman Rushdie) الذى أعتبره واحداً من أهم كتّاب جيله، نظر إلىّ كما لو أننى معتوه. فقد كان يظن العكس تماماً. وقد نما وكبر فى الهند، حيث يُضفى على الفيلم تثميناً رفيعاً، فأخبرنى بأنه على استعداد للتضحية بأى شىء فى سبيل أن تتاح له الفرصة لصنع فيلم يوما ما. وتحول الأمر إلى مناقشة معقدة؛ وذكرت له أمثلة لأشياء قام بكتابتها ربما من المستحيل تحويلها إلى صور، وأعطانى هو أمثلة أخرى لأفلام لا يمكن أن تقارنها أبداً كتب. وفى النهاية وافقنا فى هذه الأيام، إن الفيلم والأدب لا يغذى كل منهما الآخر، وإنما يكمل أيضًا أحدهما الآخر. ولا يمكن المقارنة بينهما أبداً.

مع ذلك، أعتقد أن هناك فارقًا كبيراً بين مخرج يكتب ومخرج لا يكتب. وأعتقد بقوة أنه كى تصير صانعًا للأفلام مكتملاً، فعليك بكتابة سيناريوهاتك. فى الماضى، جادلت بأن صانع الفيلم عليه أن يكون مؤلف الفكرة الأصلية التى اعتمد عليها الفيلم. لكن منذ أن أخرجت - فيلم - المنطقة الميتة (The Deadzone) المعالج عن رواية ستيفن كنج (Stephen King) فقد تخلصت من كثير من هذه الغطرسة.

لغة فيلم ما تعتمد على جمهوره

إخراج الفيلم هو لغة، وليست هناك لغة بدون قواعد نحوية، أن ذلك أساسيًا لكل الاتصالات: فالكل يوافق أن العلامات المعينة تعنى أمورًا محددة. ومع ذلك، فداخل تلك اللغة، هناك مرونة حقيقية. ومهمتك، باعتبارك صانعًا للأفلام، أن تجد، لكل لقطة، التوازن الصحيح بين ما هو متوقع، ما هو ضرورى، وبين ما هو مثير. فيمكنك استخدام اللقطة القريبة على نحو تقليدى – كى تحدد الانتباه إلى شخص ما – أو أن تستخدمها على العكس من ذلك تماما، كفاصل. لو أنك تلاعبت بلغة الفيلم، فالنتيجة مربوطة بكثافة أكثر قليلا، وبتعقيد أكثر قليلا، فالخبرة المصورة يجب أن تصير أكثر غنى للمشاهد. ومع ذلك، فهذا يتضمن أن جمهورك لديه بالفعل معرفة محددة بلغة الفيلم. و إلا، سيشعرون بالضياع وفى النهاية سيمتنعون عن فيلمك. فى كلمات أخرى، فلكى تتصل بمائة فرد بكثافة، ستفقد فى سبيل تحقيق ذلك ألفا من الأفراد. عندما كتب جويس (Joyce) عوليس (Ulysses)، على سبيل المثال، كانت رواية تجريبية على نحو مختلف، لكن تابعها معظم القراء. لكن بعد ذلك، كتب فينجانز ويك (Finnegans Wake)، وفقد الكثير من القراء، لأنه كى تفهم هذا الكتاب (الرواية)، فعليك تعلم لغة جديدة، وقليل من الناس هم فقط الذين يقدرون على بذل هذا النوع من المجهود. لذا الأمر بالفعل يرجع إليك، باعتبارك صانع فيلم، أن تقرر إلى أى حد تريد الذهاب، معتمدا على كم عدد الجمهور الذى تود الوصول إليه. سألنى مرة أوليفر ستون عما إذا كنت مهموما بأن أصير مخرجا هامشيا. فهمت ما يقصده، لم يكن هناك تعطف فى سؤاله. فهو يعرف أننى أستطيع صنع أفلام من التيار الأساسى إذا أردت ذلك. وأجبته بأننى كنت سعيدًا بعدد جمهورى. ولكننى أعتقد أن هذا شىء ما على المخرج أن يكون قادرًا على تحديده بطريقة ما مقدما – أى نوع من الجمهور يريده – لأن ذلك سيكون مؤثرا بالضرورة على اللغة التى سيكون قادرا على استخدامها.

وسيط ذو ثلاثة أبعاد

أذكر أن أول مرة وجدت نفسى فى موقع تصوير فيلم، كان ما أرعبنى أكثر من غيره هو فكرة المكان، لأننى اعتدت على الكتابة والتى هى وسيط ببعدين، واكتشفت أن الفيلم له ثلاثة أبعاد. وأنا لا أتكلم بطبيعة الحال عن الوجه البصرى للفيلم. أقصد موقع التصوير ذاته. إنه بيئة ليس عليك فقط التعامل مع المكان وإنما أيضًا مع أناس وأشياء لها علاقة بهذا المكان. وليس عليك فقط تنظيم كل هذه العناصر بكفاءة بقدر الإمكان، ولكن عليك أن تفعل ذلك فى النهاية بطريقة تجعلها مدركة بحس سليم. قد يبدو الأمر مجردا عندما أقول ذلك، لكن صدقنى، عندما تتعامل معه، فإنه يبدو ملموسا للغاية. لأن للكاميرا مكانا داخل هذا الفضاء. إنها كممثل آخر. وفى كثير من الأفلام الأولى، ألاحظ نفس المشكلة مرارا وتكرارا: القدرة على جعل السينما "ترقص" ربما كى ترتب باليهًا ضخما وعلى موقع التصوير أن يتحول إليه.

من ناحية أخرى، إن الشيء الرائع هو أن معظم القرارت تنتج كاملة بطريقة غريزية. مرة أخرى، عندما أخرجت أول أفلامى، لم أكن واثقا من قدرتى على إخراج صور، لأننى لم أدرس فنونا بصرية. إطلاقا. ولم تكن لدى أية فكرة عما إذا كنت قادرا أم لا على فعل شيء ما أساسى مثل أين تضع الكاميرا من أجل لقطة محددة. وانتابتنى كوابيس حيث أدركت أننى بلا رأى فى هذه المسألة. ولكننى عندما وصلت إلى موقع التصوير، اكتشفت أن الأمر يتعلق تمامًا بشيء ما جوانى. أقصد، أننى عندما أنظر من عدسة الكاميرا وأكاد أصاب جسمانيا، بالغثيان لأننى لا أستسيغ الكادر. ولم أكن قادرا كفاية على شرح بالضبط لماذا، ولكننى عرفت أن الأمر فى سبيله للتغير. فغريزتى تخبرنى بأن الأمر لم يكن على صواب اليوم، مازلت أعتمد غالبا على الغريزة. خطورة ذلك، بالطبع، أنه كلما كثرت الخبرة التى تكتسبها، كلما كان من الأيسر الوقوع فى أسرع نوع من الروتين. فأنت تعرف ما ينجح وأنت تعرف ما يكون كافيا، وما المثير للراحة. وستنتهى بك الحال إلى الاعتماد على ما يشبه المرشد الآلى وتدع أية فرصة للابتكار وللمفاجأة. لذا عليك أن تظل متيقظا. على أية حال، لست من هؤلاء المخرجين الذين تستحوذ عليهم الكاميرا. فهى ليست من أولوياتى عندما أصل إلى

موقع التصوير. فأنا أفضل العمل فى المقام الأول مع الممثلين، كما لو كنت مميزا بخشبة مسرح، وبعد ذلك أحدد الطريقة التى أصور بها بالكاميرا. وأقترب منها مثلما أصنع توثيقا لما تدربت عليه مع الممثلين. بطبيعة الحال، بعض المناظر هى بوضوح بصرية، وفى هذه الحالة أبدأ بالكاميرا لكن فى أغلب الوقت يتركز اهتمامى حول الأساس الدرامى للمنظر، ولا أريد أى شىء يتعارض مع ذلك.

فيلم واحد، عدسة واحدة

كلما زادت أفلامى، كلما زاد الإقلال من ميلى، إلى حد أننى أحيانًا أصور فيلمًا كاملاً بنفس العدسة - فى حالة فيلم وجود (existenz) - صورت بعدسة ٢٧ ميلليمترًا فلدى رغبة أن يكون هناك إخراج وبساطة، وذلك مثل روبرت بريسون (Robert Bresson) الذى صور كل شىء بعدسة ٥٠ ميللمترًا، وهذا مضاد تمامًا لباريان دى بالما (Brian De Palma)، على سبيل المثال، الذى يتطلع دائمًا إلى تركيب بصرى أروع، دائمًا يحاول أن يعالج الصورة أكثر قليلاً. وأنا لا أنقد ما يفعله - فى الواقع، فأنا أتفهمه تمامًا على المستوى الذهنى فلديه اقتراب مختلف فحسب، هذا كل ما فى الموضوع.

هناك أداة واحدة لا أستخدمها هى عدسة الزووم لأنها لا تتلاءم مع فكرتى عن صنع الأفلام. وتعد الزووم ابتكارًا ميكانيكيًا بصريًا، وهى أداة عملية بكل وضوح. وأفضل دائمًا تحريك الكاميرا، لأننى أجد أن هذا على المستوى الفيزيقى يضعك داخل فضاء الفيلم. ولا تحقق عدسة الزووم ذلك. فإنها تبقيك خارج الفضاء.

للممثلين واقعهم الخاص

معظم المخرجين أتوا من خلفية بصرية، ولهذا، عندما يصنعون أول أفلامهم، ينبثق خوفهم الكبير من عملهم مع ممثلين، نفس سبيل بعض المخرجين الذين اعتادوا المجىء من المسرح وترعبهم فكرة العمل مع كاميرا .أما عن المخرجين الذين يأتون من الكتابة،

مثلى، حسنا، وهذا أسوأ حالا: فهم قد اعتادوا على العمل وحيدين فى غرفة، والآن عليهم التعامل مع كل هذه الفوضى! على كل حال، عندما يتأتى - حين - العمل مع ممثلين، أعتقد أن الشىء الأساسى هو أن تفهم أن واقع الممثل مختلف عن نظيره المخرج.

فى البداية، كنت أرى ممثلين كخصوم، لأننى أشعر أنهم لا يتفهمون الضغط الذى يمارس علىَّ. كنت قلقا بشأن محاولتى صنع الفيلم فى وقته المحدد وداخل ميزانية، وبدا أن كل ما يقلقهم هو شعرهم، مكياجهم وملابسهم. وبدت كل هذه الأشياء تافهة بالنسبة لى، بالطبع، لكن بمرور الوقت، أدركت أننى مخطئ. هذه الأشياء هى كل أدواتهم، وهى أشياء بنفس أهمية الكاميرا والإضاءة لى. بالنسبة لمخرج، إنها كل شىء للفيلم. ولكن بالنسبة لممثل، فكل شىء يدور حول الشخصية. وبالتالى فهم ليسوا تماما على نفس الموجة ، إنهم ليسوا تماما فى نفس الواقع، لكن إذا تواصل الممثلون والمخرج، فإنهما يستطيعان التنقل فى نفس الاتجاه معا. وسيحاول أغلب المخرجين الشبان أن يتجاوزوا تلك المشكلة عن طريق الكذب على الممثلين. أعرف أن ذلك يحدث ولكننى لم أفعل ذلك. ولكن بمرور الوقت، يحدث أن أدرك لو أنك أمينا، فإن الممثلين لن يكونوا فقط سعداء لمساعدتك فى حل مشاكلك، بل إنهم يصنعون وصلة لتحقيق ذلك. إلا إذا، تسرعت تجاه الجنون أو بعيدا عن السيطرة على الممثلين. وأستطيع أن أخبرك من خبرتى الشخصية، أن هناك بعضا من ذلك. وفى هذه الحالة، كل ما يمكنك فعله هو الصلاة للرب.

لا أريد أن أعرف لماذا أصنع أفلاماً

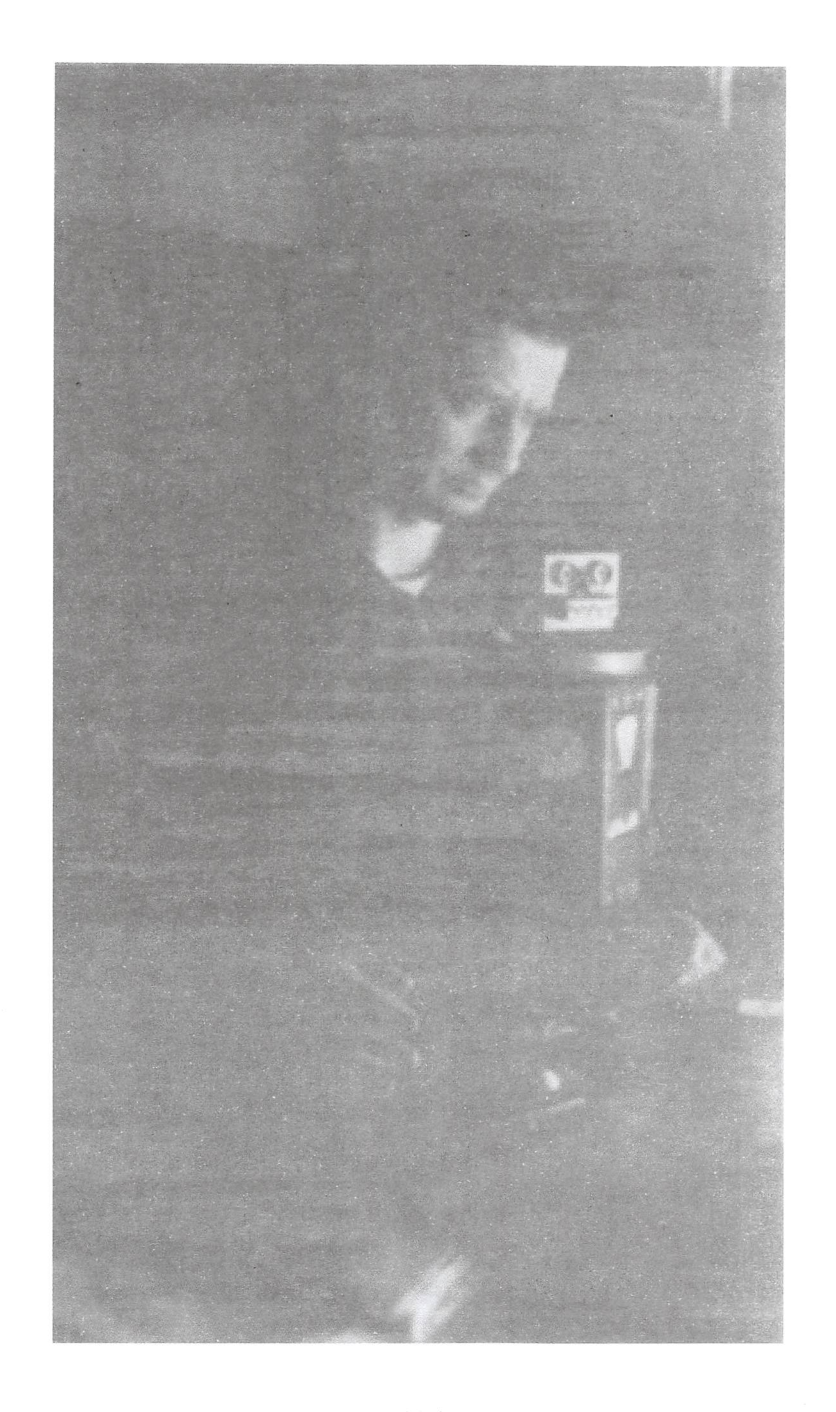
هناك منظر فى - فيلم - وجود (existenz) حيث تقول جنيفر جاسون ليغ (Jennifer - Jasson Leigh) - "عليك أن تمارس اللعبة كى تعرف عن ماذا تدور اللعبة". بوضوح، هذا ما أعتبره الهدف من صنع الأفلام. فلن أتمكن أبداً من تفسير ما الذى يدفعنى تجاه مشروع محدد، وبصنع فقط الفيلم أستطيع أن أفهم لماذا صنعته، ولماذا صنعته بهذه

الطريقة. ومعظم أفلامى بالإضافة إلى ذلك هى مفاجأة كاملة عندما أشاهدها بعد الانتهاء منها. وهذا شيء لا يزعجنى. فى الواقع، إنه شيء أتطلع له. بعض المخرجين يقولون إن لديهم رؤية ملموسة للغاية عن الفيلم داخل ذهنهم قبل أن يقوموا بصنعه، إنهم لو نفذوا الفيلم الذى هو داخل ذهنهم فسيكون ٩٠ ٪ متمازجا مع المنتج النهائى الفعلى. لا أفهم كيف يحدث ذلك، لأن هناك تغييرات عديدة صغيرة تحدث، يوما بعد يوم، عندما تصنع فيلما. تغييرات صغيرة يمكن أن تتراكم فى النهاية كى تصنع فارقا كبيرا عن ذلك التصور الذى كان فى ذهنك منذ البداية.

أعرف أن ألفريد هيتشكوك (Alfred Hitchcock) قد زعم أنه قادر على تصور فيلمه بصريا لقطة لقطة. ولكننى لا أصدقه. أعتقد أن الذى يتكلم هكذا هى ذاته المتضخمة. أعتقد أن الأكثر أهمية هو أن يكون فى مقدورك أن تعرف، بالحدس، أن القرارات التى اتخذتها هى صحيحة، دون محاولة تفسيرها عقليا - على الأقل أثناء صنعك للفيلم. وسيكون لديك المزيد من الوقت كى تحلله بعد أن يستكمل الفيلم. فى الواقع، لو أن ما قاله هيشكوك حقيقيًا، فإننى أشفق عليه تقريبًا. لأن هل يمكنك تصور انقضاء عام من عمرك وأنت تعمل فى فيلم قد رأيته بالفعل فى ذهنك؟ سيكون ذلك شيئًا مضجرًا للغاية!

أفلام دافيد كروننبرج

ستيريو (Stereo) (١٩٦٩)، جرائم المستقبل (١٩٧٠)، (Shivers) (١٩٧٦)، كلب مسعور (١٩٧٧)، الفقسة (The Brood) (١٩٧٩)، صحبة سريعة (١٩٧٩)، المتفحصون (١٩٨١)، فيديو دروم (Videodrome) (١٩٨٣)، المنطقة الميتة (١٩٨٣)، الذبابة (١٩٨٦)، (Dead Ringers) (١٩٨٨)، غذاء مكشوف (Naked lunch) (١٩٩١)، فراشة م (١٩٩٣)، تصادم Crash (١٩٩٦)، وجود existenz (١٩٩٩).



جان بيير جينيه

ولد عام ١٩٥٥، روان، فرنسا

قبل أن أكتب هذه السطور بأسابيع قليلة، عرض جان بيير جينيه فيلمه الرابع إمـيليـه (Le Fabuleux destind, d'Amélie Poulain) الذى حـقق نجـاحـا هائلا مع الجمهور الفرنسى. زحام ضخم من الجماهير، من مراهقين إلى مواطنين ناضجين اندفعوا كى يشاهدوا – أو يكرروا مشاهدة – فيلما حقق فيه مخرجه خليطا شعريا من الحياة اليومية والسحر. منذ عرض فيلم حلويات ومشهيات (Delicatessen)، وموهبة جينيه البصرية لا يمكن إنكارها، ومزاجه السـوريالى كان بمثابة نفس من هـواء منعش للسينما الفرنسية (وأيضا بالنسبة لهوليوود، حيث قدم لمساته إلى سلسلة الغريب: Alien). ولكن مع "إميلى"، أضاف مستوى شخصيا للفيلم صعد به إلى فئة جديدة من روعة إلى امتياز.

إلى حد ما، يعد جان بيير جينيه شبيها بأفلامه: فهو عميق الغور فى الحياه اليومية لفرنسا. ويمكنك أن تتصـوره بسهولة كصـاحب مقهى فى قـرية صغيرة، ولكنه صاحب مقهى مفعم بحياة مدهشة. ولقد تكلم ببساطة وبمباشرة ويعرف كيف يشرح مناهج وتقنيات تفصيلية دقيقة. عندما تلاقينا من أجل هذه المقابلة، اعترف لى بأنه بعد قراءة مقابلتى مع دافيد لينش (David Lynch) حاول أن يجرب المنهج السرى لحركة الدوللى عند لينش ولكنه فشل.

محاضرة أساسية مع جان بيير جينيه

لم يطلب منى أحد أبدًا أن أقوم بتدريس الفيلم. فى عشرة أعوام، دعيت مرتين فقط إلى إف إى إم آى إس (FEMIS) "مدرسة تعليم الفيلم الفرنسية الأساسية"، لكى أتحدث فقط عن مواقع التصوير وجدولة القصة. إنه لأمر سيئ. ولم أحاول يوما أبدًا تعليمه. بطبيعة الحال، ليست الفكرة فى إخطار الطلبة، "عليكم بفعل هذا بهذه الطريقة" وإنما كى أخبرهم "ها هى الطريقة التى أفعلها".

عندما أخرج فيندرز "حالة الأشياء: The State of Things" وكتب يومياته عن مناظر كل صباح، فهو يمثل العكس تماما من سكورسيسى، الذى يكتب جدولة القصة لكل مشهد من فيلمه قبل أن يقوم بتصوير لقطة. ومع ذلك، فى كلتا الحالتين، فإن النتيجة مدهشة. ولهذا، فليست هناك قاعدة عامة. فكل اقتراب هو صالح طالما أن الفيلم يحقق نجاحا. وعلى كل مخرج أن يجد صيغته الخاصة.

على سبيل المثال، فلم أدرس شخصيا السينما بالمعنى الكلاسيكى. فلقد جئت من خلفية متواضعة تماما، حيث الدراسة فى مدرسة للفيلم كان خارج المناقشة. ولهذا، فقد اكتشفتها كلها بفعل أشياء عن طريق الغريزة. فقد بدأت فى سن الثانية عشرة مع جهاز محدد - رؤية (aview-Master) (آلة تسمح برؤية صورة ثلاثية الأبعاد). وسجلت مؤثرات صوتية، وحوارا، وموسيقى تعطى إيقاعا دراميا لتلك المشاهد من الصور البسيطة عندما تمثل فى نفس الوقت. بعد ذلك، تحولت إلى الرسوم المتحركة، والتى كانت خطوة كبيرة تجاه صنع الأفلام.

ولكن دعنى أسترسل قليلا فى هذه المسألة. هناك ثلاثة أفلام شاهدتها وأنا مازلت شابا وتركت تأثيرا رائعا فى نفسى. الأول فيلم حدث ذات مرة فى الغرب Once Upon (a Time in the West) لسرجيو ليونى (Sergio Leone) شاهدته وأنا مراهق، ولم أستطع النطق بالكلام لمدة ثلاثة أيام بعدها. مع هذا الفيلم، اكتشفت أنه يمكن أن يكون للسينما وجه مرح. حتى الآن، لا أستطيع تصوير لقطة تراكنج دون أن تثار دهشتى

لكيف يمكن لليونى أن ينفذها. الفيلم الثانى كان البرتقالية الآلية (Aclockwork Orange) لستانلى كوبريك (Stanley Kubrick). لقد شاهدته أربع عشرة مرة على شاشة ضخمة أثناء عرضه الأول. لقد ساعدنى فى فهم أهمية الجماليات البصرية فى الفيلم. أما بالنسبة للفيلم الثالث، لقد كان فيلم تحريك قصيرة أخرجه بايوتر راملر (Piotr Ramler) الذى شاهدته بالمصادفة عند عرضه بالتليفزيون وذلك فى سن السابعة عشر. وقد سحرت على الفور بالإمكانية الهائلة لفن الرسوم المتحركة. وهذا يفسر لماذا بدأت صنع أفلام رسوم قصيرة باستخدام العرائس، وذلك بالتعاون مع مارك كارو (Marc Caro)(*) لقد تعلمت من الرسوم الكثير عن إخراج الأفلام، لأنك عندما تعمل فى الرسوم المتحركة، فأنت تقوم بالسيطرة على كل شىء، وتفعل كل شىء: ملابس، أماكن تصوير، إضاءة، تأطير وأيضا، بمعنى ما، توجيه ممثل. إننى أنصح أى مخرج للمستقبل أن يتوقف لحظة عند التحريك، لأنه فرصة ممتازة كى يقوم بفيلم كامل بنفسه. أنت تتعلم أن تهتم بكل وجه من أوجه إنتاج الفيلم. إنه أسلوب فهم تدريبى شامل.

ابدع الفيلم، أو اصنعه لنفسك

أنت تصنع فيلمًا لنفسك. هذه تعد ضرورة مطلقة. فأنت تصنعه لنفس المشاهد الأول، نفسك، لأنك إذ لم تكن معجبا به، لن يعجب أحد آخر. يتحدث الكل عن "تركيبة" صنع أفلام. ولكن التركيبة الوحيدة التى أعرفها هى تركيبة إخلاص – وهى ليست تركيبة مخاطرة مجانية. ولكن إذا لم تقربها، فالفشل مؤكد. عندما تفعل شيئا ما تحبه ولا يقبله الجمهور، فالتجربة مؤلمة. ولكننى اكتشفت، وبالذات عبر مجموعة من الإعلانات قمت بها، أنه عندما تصنع شيئا ما بنفسك ولا يحوز على رضاك تماما ثم يأتى أحدهم كى يخبرك أنه رائع، فهذا شديد الضرر ومحبط أيضا.

(*) مارك كارو، هو الفنان الذى شاركه جان – بيير جينيه فى فيلميه الأوليين، حلويات ومشهيات ومدينة الأطفال.

أعتقد أنك تحتاج أن تصنع الكثير من ذاتك بقدر المستطاع داخل كل فيلم. وهذا يفسر، لمدة طويلة، أننى شعرت بأنه من المستحيل تصوير فيلم عن سيناريو لم أقم بكتابته بنفسى. وأحد الدروس الأساسية التى تعلمتها عندما عملت فى – فيلم البعث الغريب (Alien Resurrection) هو: أن تصوير فيلم ما لم تقم بكتابته هو أمر يجعل الأشياء بالفعل أكثر سهولة. لأن الكتابة مجهود شاق. إنه عمل عاطفى ضخم، وستجد من الصعب النظر بموضوعية لما ستفعله. ومع ذلك، عندما يتحول سيناريو، فسيكون من السهل أن ترى كيف يمكنك تطويره. ومن ثم فعليك اكتشاف سبيل ما كى تجعله خاصا بك.

كان مرشدى فى (Alien Resurrection) أنه يجب أن تصير إحدى أفكارى فى كل منظر. وكانت هذه سبيلى أن أجعل الفيلم منتميا لى. حقيقة، لقد وضعت فى أشياء صغيرة، محض تفاصيل. ولكن، فى النهاية، ليس هناك ما يدعو للشك، بأن طابعى الخاص مبصوم فى كل أنحاء الفيلم. فعليا، كانت إحدى المجاملات الرائعة عن الفيلم قد وصلتنى من الزميل المخرج ماثيو كازوفيتش (Mathieu Kassovitz)، الذى قال، "إنه يشبه فيلمًا لجان – بيير جينيه ... بغرباء داخله". أعتقد أن الفيلم الذى لا يكتب السيناريو له يشبه قليلا طفلا متبنى، بينما الفيلم الذى تكتبه بنفسك كالطفل الذى من صلبك. وبعد تجربة فيلم (Alien Resurrection)، احتجت للعودة إلى الكتابة وأن أعمل فى فيلمى إميلى (Amelie).

جدولة القصة ليست هناك كى تلتزم بها

هناك قواعد أساسية بالضرورة على الإخراج الاهتمام بها. لو أنك تحاول أن تغش فى قواعد معينة، لن ينجح الفيلم أبدًا. ومع ذلك، أعتقد أن الهدف الذى يصبو إليه كل مخرج هو، كسر تلك القواعد، لاستخدامها أو التلاعب بها كى يصنع شيئا ما جديدا، كى يكتشف شيئا ما لم يصنع أبدًا من قبل. فالابتكار هو أمر مرضٍ على نحو عظيم. وهذا ما يثيرنى عندما أشاهد فيلما. ومن هذه الزاوية أعتقد أن المؤثرات

الخاصة يمكنها المشاركة بشيء ما فى عمل المخرج. أعرف الاتجاه الفرنسى فى الميل السلبى نحو - دور - المؤثرات الخاصة، معتقدا أنه يجب الاحتفاظ بها من أجل الأفلام الفانتازية. ولكن هذا خطأ. فليست المؤثرات الخاصة فقط لعرض سفن فضاء، أو للوحوش المضحكة، إنها تساعد أيضًا فى استعادة الحدود الممكنة. ويجب أن نستخدمها فى تجديد الكتابة السينمائية.

ولقد كان روبرت زيمكس (Robert Zemeckis) على وعى بذلك. ففى - فيلمه - فورست جامب (Forrest Gump) استخدم مؤثرات خاصة كى يسمح لشخصياته مقابلة الرئيس كيندى أو لشغل منتزة واشنطن بأناس كثيرين بدون صرف المزيد من الإضافيات. أعتقد أن الناس قد أظهروا نفس الرفض الغبى تجاه المؤثرات الصوتية مثلما فعلوا تجاه الصوت عند بداية ظهوره فى أواخر العشرينيات. فالمؤثرات هى مجرد أداة اخرى ولا شيء يخيفنا منها. ويجب على المخرجين تعلم الاقتراب منها، ويقولون "ماذا أستطيع أن أفعل بذلك من غير ضرورة صنع نوع الفيلم الذى لا أرغب فى صنعه؟".

هناك شيء آخر ذو اتجاه سلبى لدى المخرجين الفرنسيين وهو: جدولة القصة (Storyboard)(*) بالنسبة لى، اضع كل الفيلم على هذه السبورة لأن عملى بصرى للغاية ويتطلب قدرا كبيرا من التحضير. ولو انتابتك فكرة بصرية فى موقع التصوير، فإن ذلك سيكون قد تأخر كثيرا. فى نفس الوقت، أنا أول من نادى بأن هذه الجدولة للقصة لم تصنع كى تحترم وإنما كى يتم تجاوزها. فلو أن ممثلا يجد فكرة ممتازة، أو لو فكرت فى طريقة لتصوير نفس الشيء بطريقة مختلفة وأفضل، فعليك تغيير كل شيء، دون شك فى ذلك. بكلمات أخرى، فلوحة الجدولة تشبه الطريق السريع؛ يمكنك تغييره من

(*) Storyboard: فى معجم الفن السينمائى لأحمد كامل مرسى، و د. مجدى وهبة هى سبورة القصة أو لوحة الرسوم أو الرسوم البيانية للقصة، وهى عبارة عن لوحة كبيرة أشبه ما تكون بالسبورة، تستخدم فى الرسوم المتحركة لوضع التخطيط الأول بالكامل، لكل النقاط المهمة فى القصة. انظر ص ٣٤٤ من المعجم طبعه هيئة الكتاب عام ١٩٨٠ (المترجم)

حين لآخر لاتباع طرق فرعية أفضل، لكن إذا فقدت طريقك، فيمكنك دائماً العودة إلى الطريق السريع. لو أنك أردت اتباع الطرق الفرعية من الخارج، فهناك فرصة تامة للتوهان وللوقوع فى حيص بيص.

عندما صورت منظراً فى حلويات ومشهيات (Delicatessen) حيث مارى - لاورى دوجنا (Marie - Laure Dougnac) تدعو دومينيك بينو (Dominique Pinon) لفنجان شاى، تمرنا على هذا المشهد مراراً وتكراراً. ومن ثم، فى اللحظة الأخيرة، فقط قبل تصويره، أخذت بينو جانبا وقلت "عليك بالذهاب للجلوس فوق مقعدها" وكنتيجة لذلك، كان على دوجنا أن يختل توازنها وأن تضطرب بينما كان من المفترض أن تظهر فى المنظر بكامل هيئتها الحقيقية. عندما يحدث شىء من هذا القبيل، فإنه - يبدو، ساحراً. ولكننى أعتقد أن هذا ممكن فقط لو أنك ارتجلت من شىء ما تم تحضيره جيداً مسبقًا؛ وإلا، سيصير غبياً.

أحتاج إلى التأطير قبل الإخراج

رغبتى، قبل كل شىء، هى إبداع شكل مرسوم (graphic) للسينما. وهذا يفسر إصرارى على تأطير كل لقطة بنفسى. لا أشغل فعليا الكاميرا، لكننى أقرر تحديد الكادر. كى أفعل ذلك، عادة ما أصل إلى موقع التصوير فى الصباح الباكر وأقوم باستخدام محدد التصوير (a Camcorder) المجمد للحركة (ذات الإطار الثابت). وأطلب من بعض المتمرنين أن يأخذوا مكان الممثلين (الشىء الرائع فى هوليوود) أن لكل ممثل بديلاً لمثل هذا الغرض) أقوم بعد ذلك بالتقاط صورى وطبعها فى شكل فوتوغرافيا. عندما يصل باقى فريق العمل، يشاهدون المنظر "السابق تصويره" ومن ثم يعرفون تماما ما سيفعلون. ثم عادة ما أطلب من الممثلين أن يتكيّفوا مع الأوضاع التى قمت بتحديدها. فى الكوميديا، هذه المسألة أقل انضباطا من هذا بشكل عام، أجعل الممثلين يقومون بتأدية المنظر أولا كى أشاهد ما هم مقبلون عليه، لأنه لو أن أحدهم لديه فكرة ممتازة تتطلب منه الحركة عشرة أقدام إلى اليسار، فلن يحدث أن أمنعه من أداء ذلك. أحب فكرة أن أكون قادرا على تكثيف مشهد كامل فى لقطة واحدة، مهما كانت الطبيعة

التصويرية للكادر التى ستبعث الحياة للمنظر. ولهذا السبب أقوم باستخدام بشكل نهائى فقط عدسات قصيرة المدى. فأستطيع تصوير فيلم كامل فقط باستخدام عدسات ١٨ ملليمترًا و ٢٥ ملليمترًا. فى فيلم (Alien Resurrection) استخدمت أيضًا عدسة ١٤ ملليمترًا بقدر كبير، وذلك كى أضفى على الأماكن مزيدا من المهابة. استخدام عدسة ذات الزاوية المتسعة يسمح بالتقاط صور - تكوينية أفضل. وتلك من وجهة النظر التصويرية (graphic) ولكن فى ذات الوقت، يتطلب استخدامها قدرا هائلا من الثبات وإلا سيبدو الفيلم مبهرجا تماما كما لو كانت الكاميرا مهتزة. وأحيانا أستخدم عدسة البعد البؤرى البعيدة ولكن فقط ذات البعد البؤرى البعيد جدا، جدا. ولا أستخدمها كثيرا لأنها ليست وسائل أسلوبية وإنما بالأحرى هى وسائل عملية. فبالتغيير ما بين عدسة البعد القصير والأخرى البعيدة، فإنك ستعطى انطباعا لثراء بصرى على نحو أروع. إنها عملية تستخدمها السينما الأمريكية كثيرًا هذه الأيام ولكن ليس بقصد فكرة الأسلوب البصرى. لقد استخدمتها قليلا فى (Alien Resurrection) لأنها كانت طريقة للدخول فى اللعبة الهوليوودية. لكن فى أفلام مثل حلويات أو مدينة الأطفال المفقودين، دائمًا ما تجنبت استخدامها.

أمر مشابه لذلك، لا أقوم بتغطية منظر. فأنا لا أقوم بتصوير نفس المنظر من ثلاث زوايا مختلفة. فأنا أختار وألصق مع ما اختاره. دائمًا ما يقول المخرجون "ليس هناك سبيلان لتصوير منظر؛ هناك سبيل واحدة فقط، وهذا هو الأفضل" إنه رأى متكبر، لكنه حقيقى. فليس هناك شىء أكثر انتشاء من أن لا تسمح لنفسك بالخروج، أن تحاصر نفسك ومن ثم تصل إلى غرفة التوليف وتدرك أن ذلك ناجح. فى الحقيقة، ساعدنى هذا الميل بقدر كبير فى (Alien Resurrection) غالبًا، أثناء التوليف، سيقول لى الاستديو "ألا نستطيع أن نحاول ذلك بطريقة مختلفة؟"، وسأجيب "لا، مع الاسف، فلم أصور أى شىء آخر". هناك حركات للكاميرا أعشقها ولكن المنتجين يرغبون فى قطعها ولكنهم لا يستطيعون ذلك لأننى لم أقم بتغطية المنظر من زوايا مختلفة، وعندئذ يقعون فى الفخ. وهذا، بالطبع، يتطلب قدرًا كبيرًا من الثقة بالنفس. فيمكنك دائمًا الوقوع فى فخ من صنيعك. مرة أخرى هذا يفسر لماذا أقوم بتحضير أشياء عديدة بقدر المستطاع مقدما.

جمال اللقطة التراكنج ينبعث من صرامتها

أنا صارم للغاية فيما يتعلق بحركات الكاميرا: أشعر بأنها يجب أن تصير عادية وثابتة. أثناء لقطة التراكنج، أرفض أن تدور الكاميرا - على محورها - أو تبدأ الحركة للبحث عن تفاصيل. عندما أرى المصور وقد لمس ذراعي الكاميرا أثناء اللقطة التراكنج أخبط على أصابعه. اصمم على صرامة كلية طالما أنني أضفى على حركة الكاميرا أناقة وقوة.

أكثر من ذلك، فهناك ما يحبطني من الكاميرا الثابتة (steadicam) لعدة أسباب: أحس أنها كانت غير قادرة على تحقيق مثل هذا التملك. في نفس الوقت، إنها أداة مذهلة تسمح لك بفعل أشياء من المستحيل تحقيقها من غيرها. وقد رتبت أخيرا لإيجاد مشغل كاميرا (steadicam) والمفترض أن يكون قويا كي يصور بالطريقة التي أحبها - في كلمات أخرى، فإن كاميرا (steadicam) تشبه تلك التي تصور لقطة التراكنج على قضبان.

لكن بعيداً عن ذلك، يعد هوسي الخاص هو الولوج داخل الإطار (الكادر) من أسفل: تتحرك الكاميرا وتسمح للشخصية أن تدخل الإطار من على بعد قدم منها. وأستخدم هذا التكنيك بطريقة مجردة، لكنه يجعل من وصول الشخصيات ديناميا على نحو لا يصدق. إنهم لا يظهرون، بل يهرولون داخل الإطار، ولا تظل الكاميرا تبحث عنهم. إنهم يقفزون من أسفل مثل العفريت في العلبة.

هذه الدخولات من القاع أو من الخلف للقطة هي أيضاً ذات تأثير مباشر من سرجيوليوني. أتذكر منظراً من الطيب والشرس والقبيح (The Good, The Bad, and The Ugly) حيث إيلي والاش (Eli Wallach) ينحني تجاه قبر وفجأة، إذا بمجراف أمامه. ثم نتراجع للوراء ونكتشف حذاء كلينت إيستوود (Clint Fastwood). غالبًا ما أستخدم تلك الفكرة على سبيل المثال، في حلويات ومشهيات، عندما تتدحرج كرة صوف السيدة العجوز على الأرض، تنسحب الكاميرا في نفس الوقت ونكتشف قدمي الجزار. هذا النوع من الحركة، قد تحقق على مستوى الأرض ولقطة ذات بعد بؤرى قصير، تعد شديدة التأثير.

على المخرج أن يستسلم للممثلين

لو أن هناك شيئا واحدا لا تستطيع تعلمه، فهو كيف توجه ممثلاً. التوجيه يتألف من إيصال رغباتك إلى شخص آخر، وأعتقد أن على كل مخرج أن يجد طريقه أو طريقتها الخاصة لعمل ذلك. ولكن الشيء الأساسي هو: أن تحب فعل ذلك. وأذكر أن اهتمامي الرئيسي قبل "حلويات" حيث كنت أصور أساسا إعلانات حتى ذلك الحين، كان كيف تواجه الممثلين، فلم أكن أعرف كيف سأكون مسئولا عن توجيههم. ولكن ما إن بدأت فعل ذلك، استمتعت به. فقد شعرت بأن طاقاتي فيزيقيا مفعمة بالدفء. وما إن تستمتع بفعل ذلك، يمكنك فقط أن تفعله على نحو جيد. ولهذا، عليك أن تحب فعل ذلك.

وأعتقد أيضًا أن مسألة اختيار (الممثلين) هي مهمة للغاية. وغالبا ما تشير إلى أن تسعين في المائة من عمل المخرج يكون قد تحقق من مسألة الاختيار، وهذا حقيقي. فيجب أن لا تتردد في مشاهدة الكثير من الممثلين. لكن هناك، أيضا، ما يتضمنه ذلك أنك تعرف ما تبحث عنه، لأنه بغير ذلك سيتحول كل شيء إلى اضطراب تام. ومع ذلك، لو أن لديك الشخصية داخل ذهنك بدقة، وملف الممثلين أمامك، ففجأة، ستكون الشخصية هناك أمامك مباشرة. وهذا إحساس مذهل. ثلاث ثوان في بروفة أدائها، عرفت أن أندريه تاتو (Andrey Tatou) هي إميلي (Amélie) التي أبحث عنها، وكان عليَّ الاختباء خلف الكاميرا حتى لا تتمكن من رؤية دموع فرحي. وما إن قمت باختيار ممثلك، فسيكون من السهل توجيهه، والذي لا يعني أنه سيغير من أسلوب أدائه. والخطأ الأعظم الذي قد يرتكبه مخرج شاب هو أنه يريد أن يرى ما قد يفعله الممثل. إن الأمر يشبه أن تطلب من فنان تصميم لوحة إعلان ثم تقوم بتصميمها نيابة عنه. الممثل هو مؤدٍ. فهو يؤدي كلماتك. إنه حقيقي أنك احيانا تنتابك فكرة محددة عما تريده. وتريد إظهارها، لكن عليك أن تفعل كل شيء. بقدر الإمكان أتجنب ذلك. وإلا، فربما، تحبط أو تخيف الممثل.

ليست هناك ممثلات، اثنتان منهن متشابهتان، وعلى المخرج أن يتكيف معهن، وليس العكس. أحيانا، عندما يحقق مخرج ما مكانة معينة، يميل ممثلون لمحاولة التكيف

مع تكنيك المخرج، لكن أعتقد أن ذلك خطأ. بعض الممثلين يحتاجون للتحدث عن أدوارهم لمدة ساعات، ولكن أخرين، يأخذون الاتجاه المعاكس، ويفضلون العمل طبقا للحالة الغريزية أكثر. فعلى سبيل المثال يكره جان كلود درايفو (Jean Claude Dreyfus) عمل بروفات. وعليك أن تحترم ذلك. عليك أن تتفهم كيف يعمل الممثلون وتحاول أن تتواصل معهم.

شخصيا، أحب عمل بروفات قليلة أو على الأقل بروفة قراءة، كى أعرف ماذا سيفعل الممثلون. ولكننى لا أستطيع تفهم أن يبتدع مخرجون - حلقة سيكودراما كاملة وذلك كى يحيلوا - يهيئوا - ممثليهم للدور. أجد فى ذلك سبيلا غير محترف. من كل الممثلين الذين قابلتهم، يبدو الأمريكيون بوضوح هم الممثلين الذين يحتاجون لأقل توجيه. ربما لأنهم قد اعتادوا على العمل مع مخرجين يجلسون خلف جهاز مشاهدة الفيديو، على مبعدة خمسين ياردة من موقع التصوير.

هفوات، أخطاء، اخطار

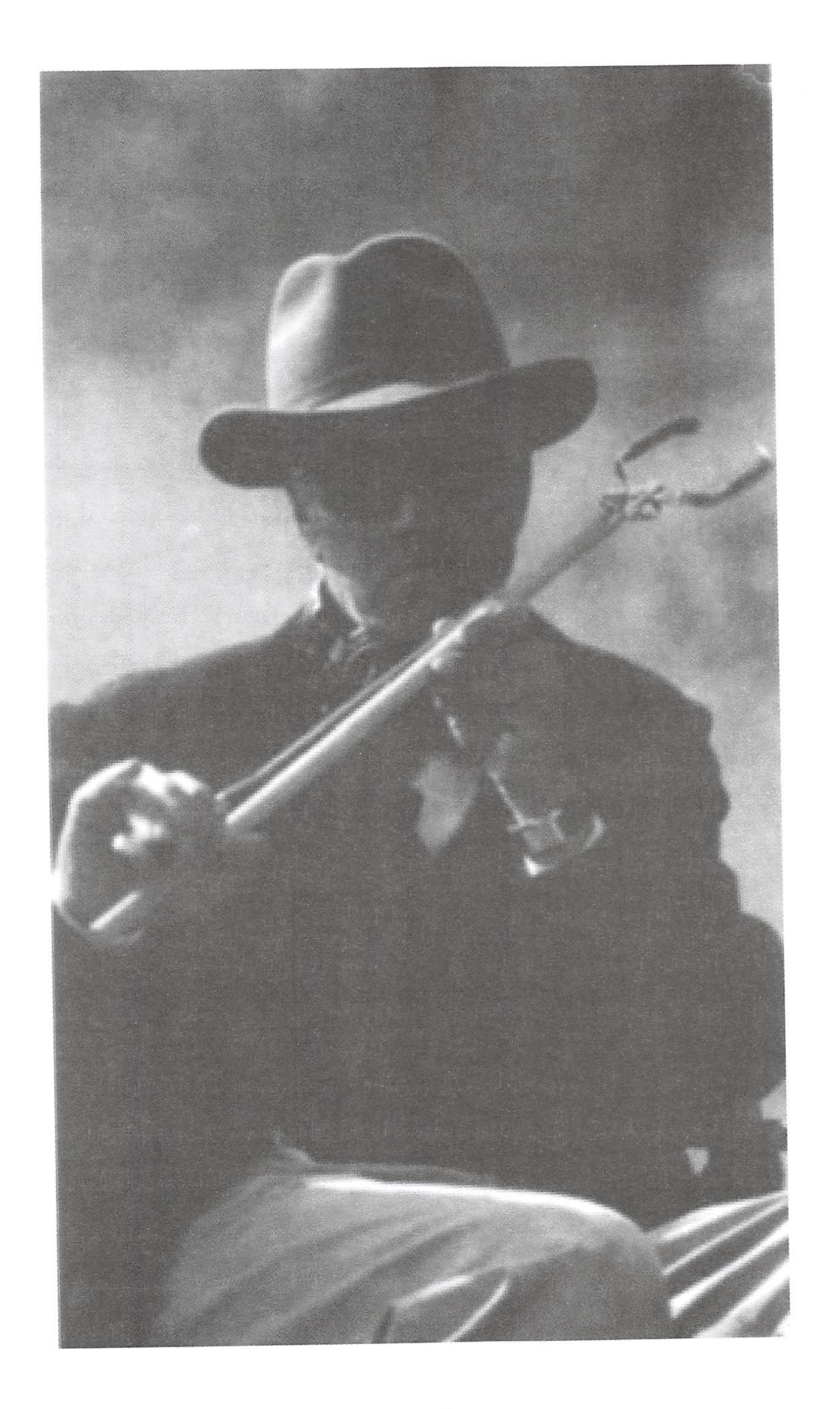
قبل تصوير فيلم (Alien Resurrection) شاهدت فيلم مدينة الأطفال المفقودين فى دار عرض بلوس أنجلوس، فزعت، لأننى كل مرة أشاهد عملى بعد أن ينتهى فيلم: أشاهد فقط الأخطاء. من الأشياء التى فاجأتنى كانت كيفية بناء القصة. وهذه أول نصيحة أهمس بها للمخرجين الشبان. هذا الصنف من المشاكل غالبا ما يبرز من الضغط الذى يسود فى موقع التصوير، وهو ما يمنع بين الحين والحين المخرج من التفكير فى تفاصيل صغيرة وإنما حيوية. بعد مشاهدة - فيلم - المدينة مرة أخرى، وصنعت لنفسى قائمة بوصايا عشر لن أذكرها حتى لا يبدو صوتى كالأهبل. وهى أمور واضحة مثل التصوير المتكرر للقطة عامة مؤسسة - امور اساسية مثل تلك. ولكنى قمت بلصق هذه الوصايا مع سبورة القصة لفيلم (Alien Resurrection)، وكنت منهولا عندما أرى أننى قد نسيت غالبا كل هذه القواعد الواضحة. ولهذا عليك أن تظل حذراً من ذلك. عليك أيضًا أن لا تتردد أبداً فى ضرورة قيام الممثلين بقراءة أولاً

السيناريو أو شاهد نسخة العمل الأولى للفيلم. لأنك لو رأيت أن خمسة من عشرة ممثلين لم يفهموا شيئا، فذلك يعنى أن لديك مشكلة.التحذير الآخر الأساسى الذى أقدمة للمخرجين فيما يتعلق بترابط الفيلم. وهو شىء غير محسوس ويصعب وصفه ولكنه يمكن أن تصادفه. أحيانا تريد تحقيق حركة كاميرا خاصة، أو أن تعرض زيا ممتازا لواحد من الشخصيات. لكن لو أن ذلك لا يرتبط مع الفيلم ككل، فعليك التخلى عنه وهذا ليس سهلا دائمًا.

أخيراً، الصعوبة الأفظع، والخطر الداهم للمخرج هو التعلق البالغ الدقة بجدولة العمل. فمن ناحية، فأنت تحاول القطع أو تبسط أشياء كى تتوافق مع الجدول وترضى المنتجين، لكنك تخاطر بدفع ثمن باهظ لهذا عند التوليف، إذا لم تكن مرتاحًا لما قمت بتصويره. ومن ناحية أخرى، عليك عمل توازنات فى الوقت المناسب. لو أنك على نحو متكرر تعاند المنتجين، سيؤول بك الأمر إلى أن يقف فريق العمل ضدك، وبالتالى فأنت على وشك الوقوع فى كارثة. ولهذا، أنت فى حاجة كى تعرف متى تلين ومتى تقف فى مواجهة الجميع.

أفلام جان بيير جينيه

حلويات (١٩٩١)، مدينة الأطفال المفقودين (la cité des enfants perdus) (١٩٩٥)، (Alien Resurrection) (١٩٩٧)، إميلى (le fabuleux destin d'Amélie Poulain) (٢٠٠١).



دافيد لينش

ولد عام ١٩٤٦ ، ميزولا، مونتانا، أمريكا

دافيد لينش ليس أبداً ما يمكن أن تتوقعه. الأفلام التي يصنعها هي عادة غريبة ومندفعة، مفعمه بالالتباس وأحيانا بالشخصيات المخيفة. لكن الرجل الذي يقف خلف الكاميرا هو واحد من أبسط وأدفأ المخرجين وأكثرهم سحراً من كل الذين قابلتهم على الإطلاق، والذي يجعلني أكثر من قلق عما يدور في أعماق عقله الداكنة!

كنت فقط في السادسة عشر عندما شاهدت - فيلم - رأس مهشمة (Eraser head) لأول مرة. غادرت دار العرض في نحو منتصف الفيلم لأن التجربة قد أصابتني بعدم الارتياح. لقد كان الأمر كما لو أن أحدهم قد فتح الباب على فضاء قاتم، مريع فبدا غير حقيقي موصدا مباهج الراحة أيضا. مع الوقت، هذا ما حدث بالضبط معي - ومع المعجبين الآخرين - أحببنا أفلام لينش: الأسلوب الذي يرتب به بحيث يرينا ما يكمن تحت السطح، مثل الجراثيم المكتظة تحت العشب في بداية فيلم المخمل الأزرق (Velvet Blue) أو ذلك المدخل القاتم المفزع بطريقة لا تصدق في - فيلم - الطريق السريع الضائع (lost High Way)، وهو الفيلم الذي قررت لأجله مقابلة لينش في لوس أنجلوس: استقبلني في منزل جميل حديث بالقرب من طريق مولهولاند. في شرفة واسعة، حيث تحيط بنا لوحاته، أجاب لينش عن أسئلتي بطيبة قلب، مثل رجل كهل حكيم يصغي إلى طفل يسأله عن الحياه. وعندما انتهت المقابلة، ابتسم وسألني، "إذن؟ ماذا تعتقد؟ هل سأحصل على الوظيفة؟".

محاضرة دافيد لينش

لم يطلب منى تدريس صنع الأفلام أبداً، ولا أعتقد أننى سأكون جيداً جدا فيه على كل حال. تعاملت مرة واحدة فى حياتى فى فصل دراسى عن الفيلم، مع أستاذ اسمه فرانك دانيل. كان فصلاً دراسيًا فى تحليل الفيلم، حيث يطلب من الطلاب مشاهدة أفلام وأن يتم التركيز على عنصر واحد محدد كل مرة: صور، صوت، موسيقى، أداء... بعد ذلك، وعلى الجميع أن يدون ملاحظاته، والأشياء التى اكتشفناها كانت مدهشة للغاية. كان فصلاً دراسيًا ساحرًا، لكن ما جعله ناجحًا أن دانييل، مثل كل المدرسين العظام، لديه المقدرة على إثارة الهمم وتحفيز الطلاب. لا أعتقد أننى أملك تلك المقدرة. وليست لدى معرفة موسوعية عن تاريخ السينما، ولست مؤهلا لتقديم محاضرات، أيضا، لا أستطيع أن أعرف ما أخبر به الطلاب، فيما عدا أن يلتقط كاميرا ويذهب لصنع فيلم. بعد كل شيء، هذه هى السبيل التى تعلمتها. فى الأصل أردت أن أصير رساماً. لكن بينما كنت أدرس فنون جميلة، أخرجت فيلم رسوم قصيراً الذى عرضته بعد ذلك، كوسيلة، على شاشة حائطية. كان مشروعًا تجريبيًا: كانت الفكرة أن تجعله موجوداً حيا مثل اللوحة التشكيلية. شاهده أحدهم، أعجبه للغاية، وقدم لى عرضا ماليًا أن أصنع لحسابه فيلما آخر. حاولت، لكن بمعنى ما لم أستطع، فقال" لا يهمك. احتفظ بالمال واصنع ما ترغبه فيه "وهكذا صنعت فيلما قصيرا، منحت فيه جائزة وتمويلا لإخراج فيلم رأس مهشمة (Eraser head) وهكذا بدات فى صنع الأفلام.

مرجعياتى

لو أن علىّ اختيار أفلام قدمت لى كأمثلة عن الإخراج الرائع للأفلام، أعتقد أننى سأقلل منها إلى حدود أربعة أفلام. سيكون الفيلم الأول ١/٢ ٨ - ($8\frac{1}{2}$)، لأن طريقة فيللينى فى إنجازه تماثل غالبية الفنانين التشكيلين التجريديين فى عملهم - أعنى، إيصال مشاعر بدون قول أو إظهار أى شيء بشكل مباشر، بدون شرح أى شيء، فقط بنوع ما هو محض سحر. لأسباب مشابهة، سأختار أيضًا غروب

شمس بوليفار (Sunset Boulevard). فبرغم حتى إن أسلوب بيللى وايلدر (Billy Wilder) شديد الاختلاف عن نظيره عند فيللينى (Fellini) فإنه قد رتب عناصره لإنجاز الفيلم بنفس الجو العام التجريدى، وذلك بطريقة سحرية أقل من استخدامه للحيل الأسلوبية والتكنيكية. فهوليوود التى يصفها فى هذا الفيلم ربما لا توجد أبداً، ولكنه يجعلنا نصدق وجودها، وقد غمرنا تماما داخلها، مثلما يحدث فى حلم. بعد ذلك، سأعرض إجازة مسيو هيولت، وذلك بسبب وجهة النظر المذهلة التى يطرحها عبره جاكى تاتى (Jacques Tati) عندما تشاهد أفلامه، ستدرك إلى أى حد يعى - ويعشق الطبيعة الإنسانية، التى يمكن أن تصير موحية لعمل نفس الشىء. وأخيرا، سأختار قرب النافذة (Rear Window) وذلك للطريقة التى يرتب بها ألفريد هيتشكوك (Alfred Hitchcock) عناصره السينمائية لإبدا ع - أو بالأحرى، إعادة خلق عالم كامل داخل مساحة محددة البعد. فلم يترك جيمس ستيوارت (James Stewart) كرسى العجل خلال الفيلم، ومع ذلك، من خلال وجهة نظره، نتابع خطة قتل شديدة التعقيد. فى الفيلم، يرتب هيتشكوك كى يعالج شيئا ما ضخما ثم يأخذ فى تكثيفه إلى شىء ما صغير بالفعل. ويحقق ذلك عبر تحكم كامل لتكنيك صنع الأفلام.

كن مخلصاً للفكرة الأصلية

فى بداية كل فيلم، تكمن فكرة ما. ويمكن أن تطرأ فى أى حين، من أى مصدر. فيمكن أن تأتى من ملاحظة الناس فى الشارع أو عبر التأمل وحدك داخل مكتبك. وقد يستغرق الأمر سنوات أيضاً. وقد عرفت مثل تلك السنين العجاف، ثم من يدرِ، فقد يستغرق الأمر خمس سنوات أخرى حتى تطرأ لى فكرة أخرى أحبها من أجل فيلم. ما تحتاجه هو الإمساك بتلك الفكرة الأصلية، تلك الومضة. وما إن تمسك بها، يبدو الأمر مثل صيد للسمك: تستخدم تلك الفكرة كالطعم، الذى يجذب كل شىء آخر. لكن باعتبارك مخرجاً، ستظل أولوياتك الأساسية هى أن تبقى مخلصاً لتلك الفكرة الأولى. ستواجه عقبات كثيرة، ويمكن للزمن أن يزيل أشياء عدة فى ذهنك. لكن أى فيلم ينتهى

عندما لا تكون هناك لقطة واحدة تحتاج إلى التوليف، ولا صوت واحد يحتاج إلى توليف صوتى. وكل قرار يحدث، مع ذلك فهو صغير. وكل عنصر يمكنه بالأحرى أن ينقلك للأمام أو يعيدك للوراء. وعليك أن تكون منفتحًا لأفكار جديدة، لكن فى نفس الوقت، عليك أن تظل مركزا على مقصدك الأصلى. إنه نوع من نموذج فى مواجهة ما يمكن أن تختبر ملاءمة (صحة) كل اقتراح جديد.

الحاجة إلى التجريب

يحتاج أى مخرج للتفكير بعقله وبقلبه. فعليه أن يشارك بطريقة متواصلة كلا من ذهنه وعواطفه فى مسألة اتخاذ القرار. فحكى حكاية هى ضرورية. وأنواع القصص التى أحبها هى تلك التى تتألف من نصيب محدد من التجريد، التى تعتمد أكثر على فهم حدس أكثر من المنطق. عندى، تكمن قوة الفيلم خلف المهمة البسيطة لحكى قصة. إن الأمر يتعلق بالطريقة التى تروى بها القصة، وكيف ترتب كى تخلق عالمًا من إبداعك الخاص. فالفيلم قوة انبعاث أشياء غير مرئية. إنه مثل شرفة عبرها تدخل عالمًا مختلفًا، شيئًا ما شبيهًا بحلم. أعتقد أن للفيلم تلك القوة لأنه، على خلاف كل أشكال الفن الأخرى، يستخدم الزمن بوصفه جزءًا من تجربته. الموسيقى هى شبيهة أيضًا بذلك. فأنت تبدأ على أى نحو كان، وبعد ذلك، نغمة بعد نغمة، تقوم بالبناء ببطء حتى تصل إلى نغمة مميزة، تلك التى تخلق عاطفة مشبوبة. لكنها تنجح فقط بسبب كل النغمات التى تسبقها، والطريقة التى تتوالف وتمتزج بها معا. المشكلة فى ذلك، بطبيعة الحال، أنه بعد حين، ستجد أن القواعد الأساسية لا يمكن أن تنجح أيضًا. فعنصر المفاجأة صار مفقودا. وهو ما يفسر اعتقادى بضرورة التجريب. فقد قمت بالتجريب فى كل أفلامى، وأحيانا أرتكب أخطاء. ولو كنت محظوظا، أدركها فى الحال، وأقوم بتغييرها قبل أن ينتهى الفيلم. وإلا، سيخدم الخطأ كدرس، لى، فى الفيلم التالى. لكن أحيانًا، يسمح التجريب لى باكتشاف شىء ما رائع لم أكن قد تخيلته أو أعددت له العدة. ولا شىء آخر يجازينى مثل ذلك.

قـوة الصـوت

اكتشفت قـوة الصـوت منذ البداية مباشرة. عندما صنعت تلك "اللوحة الحية" (live painting) بالبروجيكتور والشاشة المنحوتة، كان هناك صوت نغمة موسيقية معزوفة معها. منذ ذلك الحين، آمنت دائمًا بأن الصوت هو نصف ما يسبب نجاح فيلم. فلديك الصورة فى جانب، والصوت على الجانب الآخر، ولو عرفت كيف تمزج بينهما بطريقة ملائمة، فمن ثم سيصير الكل أقوى من مجموع الأجزاء. الصورة هى نتاج عناصر مختلفة، معظمها يصعب التحكم فيها على نحو تام، ضوء، إطار، أداء... إلخ. الصوت، رغم ذلك - وأنا أضمن الموسيقى داخل تصنيف الصوت - هو ذات كينونة ملموسة ومؤثرة والذى يسكن الفيلم فيزيقيا. بطبيعة الحال، عليك أن تبحث عن الصوت المناسب والذى يعتمد على مجموعة أحاديث ومجموعة اختبارات. هناك قليل جدا من المخرجين القادرين على استخدام الصوت بعيدا عن توجهه الوظيفى الصرف، والسبب فى ذلك يعود إلى قلقهم بصدد الصوت فقط بعدما يتم تصوير الفيلم. مع أن جداول - العمل - ما بعد الإنتاج هى عادة منضبطة حتى إنهم ليس لديهم وقت كاف لمناقشة أى شىء على نحو مهم، سواء مع الصوت أو مع المؤلف الموسيقى. وهذا يفسر لماذا طول الأعوام الأخيرة - منذ المخمل الأزرق، أعتقد - أحاول أن أختار معظم الموسيقى قبل التصوير. فأقوم بمناقشة القصة مع المؤلف الموسيقى، أنجيلو بادامنتى (Angelo Badamenti)، ونسجل كل صنوف الموسيقى التى أستمع إليها أثناء تصوير الفيلم، سواء عبر سماعة الأذن فى مناظر الحوار أو عبر مكبر الصوت (loudspeaker)، وذلك حتى يصل كل فريق العمل فى الحالة المناسبة. إنه أداة عظيمة. إنه يشبه البوصلة التى تساعدك فى تحديد الاتجاه السليم.

أفعل نفس الشىء مع الأغانى. عندما أستمع إلى أغنية أحبها، أقوم بتسجيلها وأوفرها فى مكان ما حتى أجد الفيلم المناسب لاستخدمها. على سبيل المثال، كانت هناك أغنية لمورتال كويل (Mortal Coil) أحبها اسمها "أغنية إلى سيرن"(*)،

(*) السيرانة: Siren، كائنات أسطورية (عند الإغريق) لها رؤوس النسوة وأجساد الطيور، كانت تسحر الملاحين بغنائها فتوردهم موارد الهلاك. (المترجم).

حـاولت اسـتـخـدامـهـا فى - فيلم - المخمل الأزرق، ولكنهـا لم تتناسب مع الفيلم. لذا انتظرت. وعندما بدأت العمل فى - فيلم - الطريق السريع المفقود (Lost Highway)، شعرت أن هذا هو الظرف المناسب لاستخدامهـا. هناك أغان عديدة تعنى شيئـًا ما بالنسبة لى وأنا فى حالة انتظار لاستخدامها فى فيلم من أفلامى القادمة.

الممثلون مثل الآلات الموسيقية

إيجاد ممثل يمكنه أداء دور مـحـدد ليس بالصـعـوبة بمكان. الأصـعب هو إيجاد الممثل الملائم. ما أقصده هو، لأى دور محدد، هناك ستة أو سبعة ممثلين يمكنهم ربما تقديم أداء جيد. لكنهم جميعا سيؤدون شيئًا ما مختلفاً. إنه يشبه قليلا الموسيقى: فيمكنك عزف نفس المقطوعة الموسيقية باستخدام الترومبيت أو الفلوت، وكلاهما سيعطيانك شيئـًا ما رائعا، ولكن فى اتجاهين مختلفين. وعليك أن تقرر أفضل اختيار منهما. وما إن تختار ممثليك، ومن ثم أعتقد أن سر الحصول على أفضل أداء يرتبط بمدى توفير الجو الأكثر راحة على قدر ما تستطيع فى موقع التصوير. عليك توفير كل شىء يحتاجه الممثلون لأنهم، فى النهاية هم الذين يقدمون التضحية الأكبر. هم الذين يقفون فى مواجهة الكاميرا. هم الذين لديهم الكثير ويفقدونه. كذلك عليهم أن يمتعوا أنفسهم، وهم يظلون مرعوبين لما ستؤول إليه النتيجة، وهذا يفسر ضرورة أن يشعروا بالأمان قدر الإمكان. لم أحاول أبداً غشى أو تشويه الممثلين. لا أصرخ أبداً. حسنا، فعليا، فعلت ذلك أحيانا. لكنه دائمًا بعيدا عن تثبيط الهمم، لأننى أعتقد أن ذلك لصالح المنظر. عليك أن تتحدث كثيرا مع الممثلين حتى تتأكد أنك تتحرك فى نفس المسار. وما إن تجد أن الكل منسجم، فإن كل كلمة وكل حركة يقوم بهما الممثلون سيبدو أنها فى أتم حال.

يمكن أن تساعد البروفات فى إيجاد أفضل نغمة. ولكن عليك أن تتسلح باليقظة. شخصيا، دائمًا ما أشعر بالقلق إزاء افتقاد عفوية المنظر بعمل بروفات كثيرة؛ لا أريد أن أفقد السحر الذى ينجم أحيانا عن المحاولة الأولى.

ارضَ بهواجسك

لا يحب الناس تكرار أنفسهم، ولا يحب أحد فعل نفس الشىء المرة تلو الأخرى. فى نفس الوقت، الكل مأسور بذوقه أو بذوقها الخاص. وهذا شىء عليك الرضا به دون الوقوع فى شراكه. كل مخرج يتطور، لكنها عملية بطيئة، وليس هناك مبرر لمحاولة التعجل فيها. إنه من الواضح أننى أميل إلى نمط محدد من الحكاية، نمط معين من الشخصية. وهناك تفاصيل تعود فى كل فيلم من أفلامى، مثل (هواجس). فعلى سبيل المثال، أنا مفتون بالملمس (Texture) - أعشق تلك الكلمة - إنها شىء ما تلعب دورا كبير فى أفلامى. ولكنها أبدًا ليست قرارًا واعيًا. فعادة ما أدركها بعد ذلك، وليس من قبل أبدًا. ولا أعتقد أبد أنها تستحق التفكير لأنه فى النهاية، ليس هناك شىء يمكنك فعله إزاء هواجبسك. فيمكنك فحسب التحدث على نحو ذى معنى عن أشياء تسحرك. يمكنك خلق قصص أو شخصيات فقط لو أنك تقع فى غرامها. إنها مثل النساء: فبعض الرجال فقط يعشقون الشقراوات وعلى نحو واعٍ أو لا واعٍ، لن يقيموا علاقة بسمراوات، حتى يقابلوا ربما فى ذات يوم امرأة سمراء شديدة الخصوصية فتغير كل شىء. إنه نفس الشىء بالنسبه للأفلام. فالمخرجون يختارون العمل على نفس المستوى من الهواجس. وإنه شىء ما عليك أن لا تحاول تجنبه. على العكس عليك أن تقبله وربما عليك اكتشافه أيضًا.

حركتا الدوللى السرية

لكل مخرج بضع حيل تكنيكية خاصة. فمثلاً، أحب أن أعزف على التباينات؛ أحب استخدام عدسات تعطى عمقًا رائعًا للمجال؛ وأحب اللقطات المقربة المتطرفة، مثل ذلك الوصل الشهير فى توحش قلب (Wild atheart) رغم وجود لقطة منها نظامية. مع ذلك، لدى طريقة خاصة فى التعامل مع حركة الدوللى. إنها شىء ما قمت بتجربته فى - فيلم - رأس مهمشمة، ومنذ ذلك الحين وأنا أقوم باستخدامها. والطريقة هى أنك تثقل الدوللى بأكياس رمل حتى تصير ثقيلة فتشعر بأنها لن تتحرك أبدًا.

ثم تجعل رجالا عديدين يسحبون الدوللي، وما إن تبدأ الحركة، ستكون بطيئة مثل قاطرة قطار عجوز. بعد وهلة، رغم ذلك، ستكون زاخرة بالحركة، حتى إن الرجال الذين كانوا يسحبونها يبدأون في وقفها، للإمساك والتشبث بها. عليهم جرها بكل ما يستطيعون. إنها مجهدة للغاية، ولكن النتيجة التي تتضح على الفيلم منسابة ورشيقة على نحو لا يصدق.

أعتقد أن أفضل حركة في كل أفلامي هي في منظر من الرجل الفيل (The Elephant Man)، عندما تكتشف الشخصية التي يؤديها أنتوني هوبكنز (An Thony Hopkins) الرجل الفيل لأول مرة فتتحرك الكاميرا قريبا كي ترى رد الفعل على وجهه. أتحدث في التكنيك، الحركة كانت رائعة جدا، ولكن أيضًا، ما إن تتوقف الكاميرا أمام وجه هوبكنز تماما، يبكي دموعا. هذا لم يكن مخططًا له على الإطلاق، إنها فقط واحدة من الأشياء السحرية التي تحدث في مواقع تصوير الفيلم. ومع أنها كانت اللقطة الأولى، عندما شاهدت ذلك، قررت أنه من العبث حتى محاولة إعادتها مرة أخرى.

كن سيد فيلمك

طالما أن أفلامي تقوم سواء على مفاجأة الناس أو صدمتهم، فغالبا ما أتساءل عما إذا كان من الخطأ إسعاد المتفرجين. الحقيقة هي، لا أعتقد أن ذلك شيئًا سيئ، طالما أنك لا تذهب ضد إسعاد نفسك ورؤيتك كي تفعل ذلك. على أية حال، من المستحيل إسعاد الكل. يعد ستيفن سبيلبرج (Steven Spielberg) مخرجًا محظوظًا للغاية لأنه تصادف أن المتفرجين يحبون أفلامه، وإنه ممن الواضح أنه سعيد عندما يقوم بإخراجها. لو أنك حاولت إسعاد المتفرجين، ولكن في سبيل إنجاز ذلك عليك تحقيق فيلم لا تريد أن تشاهده أنت نفسك، إذن فأنت في ورطة حقيقية، وهذا يفسر لماذا أجد من العبث لأي مخرج يحترم ذاته أن لا يتحكم في النسخة النهائية. وهناك قرارات عديدة كي يتخذها، والمخرج هو صاحب القرار، وليس مجموعة من الناس الذين لا يملكون استثمارًا عاطفيًا تجاه الفيلم.

لذا فنصيحتى لكل مخرج شاب هى: كن دائم السيطرة على فيلمك من البداية حتى النهاية. لأنه من الأفضل أن لا تصنع فيلما على الإطلاق من أن تتخلى عن فاعلية القرار النهائى. لأنك إن فعلت، فسوف تعانى بكثافة. أعرف ذلك من التجربة. لقد صورت كثب رملى (Dune) دون الإشراف على القطع النهائى، وكدت على شفا الانهيار من النتيجة التى أبعدتنى عن العمل لمدة ثلاث سنوات قبل أن أستطيع إخراج فيلم آخر. ولم أستطع تجاوز الأمر حتى اليوم. إنه جرح لا يندمل أبداً.

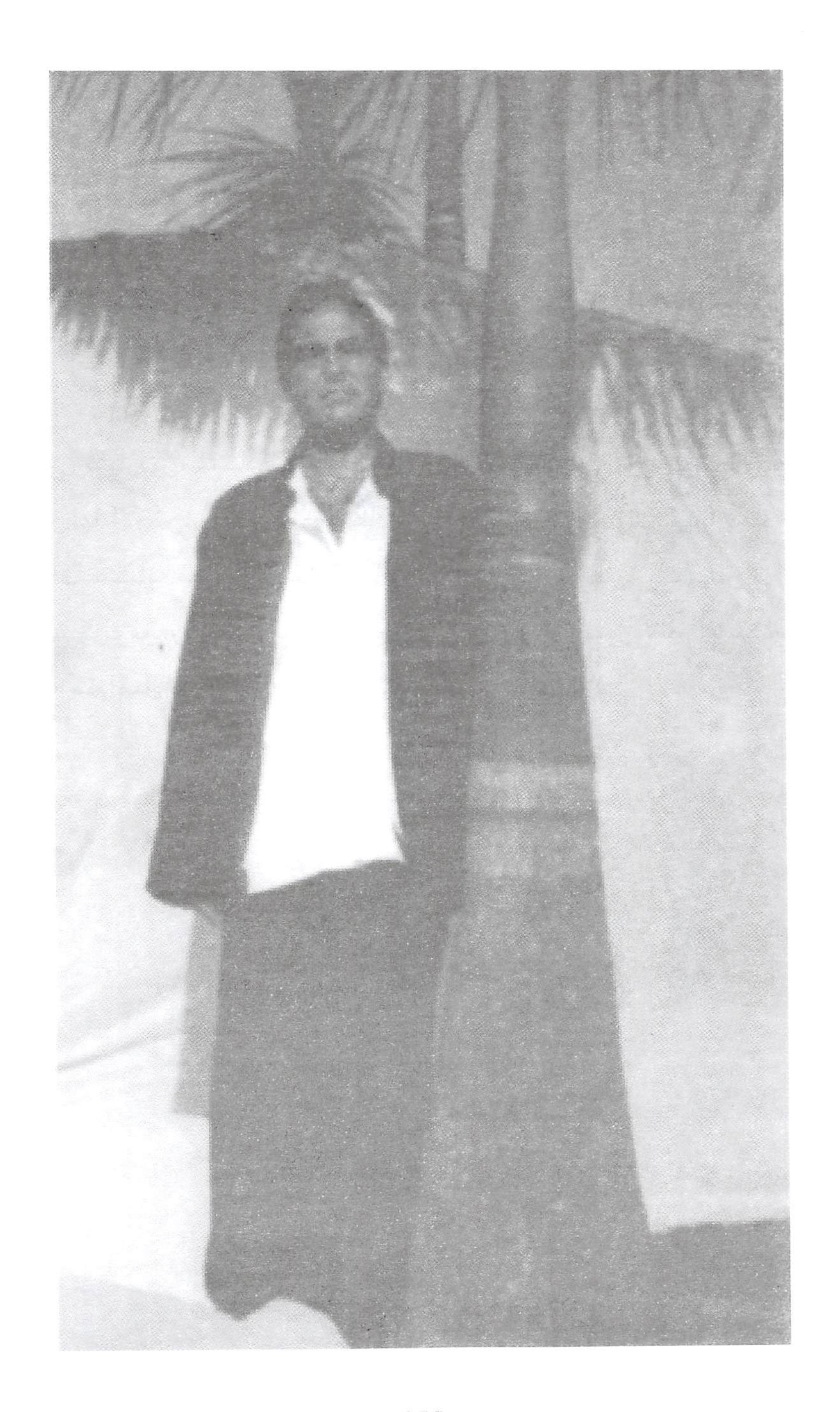
أفلام دافيد لينش

رأس مهشمة (١٩٧٨)، الرجل الفيل (١٩٨٠)، كثب رملى (١٩٨٤)، مخمل أزرق (١٩٨٦)، توحش القلب (١٩٩٠)، ذروتان توأم: حريق أمشى معى (١٩٩٢)، "لوميير وأصحابه. "Lumière etcompagnie" (بالاشتراك مع آخرين) (١٩٩٥)، الطريق السريع المفقود (١٩٩٧)، القصة المستقيمة (١٩٩٩)، طريق خاص بمولهولاند (٢٠٠١).

أسلحة ثقيلة

أوليفر ستون-جون هوو

ككائنين بشريين، هما على طرفى نقيض. الأول دينامى، ومتوهج، ورجل له زعابيب تهتز لها الأرض؛ والآخر خجول هادئ الطبع وملغز. ومع ذلك، فهما كمخرجيْن لديهما اقتراب متشابه تجاه السينما، يصنعان أفلامًا ضخمة بينما يحتفظان بها على نحو غير مشكوك فيه، ذاتية الطابع. كيف يرتبان لفعل ذلك عبر نظام الاستديو هو دون شك نبع متواصل من الإرباك والإعجاب من قبل صانعى الأفلام الآخرين.



أوليفـــر ستـــون

ولد فى عام ١٩٤٦، مدينة نيويورك

لن يفاجأ أحد حين يعلم أن أوليفر ستون رجل حاد. لقد رتبنا ساعة واحدة لهذا المقابلة، ولكنها امتدت لساعتين لأن ستون لم ينقطع عن الاسترسال فى حكاياته عن فيتنام، والطلاق، السياسة ونقاد الأفلام ومؤامرة - فيلم - JFK جا إف كا. فلديه الكثير كى يتحدث عنه، ولديه طاقة رهيبة، حتى إننى أحسست لبعض الوقت مثلما يحس مبتدئ عنيد يحاول دون جدوى كبح أحد جياد السهول الأمريكية. ومع ذلك كان هناك شىء ما إنسانى يغلف كل شىء.

ويمكن اعتبار الحدة هى بالضبط ما يحبه المتفرجون - أو يكرهه - فى أفلام أوليفر ستون. فمثلما هى حال كل الفنانين أصحاب وجهة النظر القوية، ليس هناك حل وسط بشأن ستون. فإما أن توافق دون شروط أو ترفض أفلامه تمامًا. ورغم ذلك فهو بالتأكيد صانع أفلام أمريكى للغاية، كما أن هناك أيضًا شيئًا ما أوربيا تمامًا فى اتجاه ستون فى هذه المسألة لأنه يتحدى المتفرج ويجبره أن يتنحى جانبًا. فهو المخرج "السياسى" الوحيد عندى ضمن الذين يعملون فى هوليوود هذه الأيام. فأفلام من قبيل سلفادور (Salvador)، وبلاتون: Platon، و(JFK) جا إف كا، وولدوا ليقتلوا: - Natural Born) (Killers - أو حتى شارع المال (Wall Street) كانت اختيارات محرضة عندما صنعت. ومع ذلك فقد أصبحت أفلام ستون الآن دون شك كلاسيكية، فهناك شىء ما مقلق بالنسبة للرأى العام الأمريكى عندما يعرض كل فيلم من أفلامه. وربما تصير أفلام أوليفر ستون الحالية أقل مما يمكن أن نطلق عليه كلمة عدوانية، ولكن الرجل لا يزال يغلى من الداخل.

فصل أساسى مع أوليفر ستون

غالبا ما تنتابنى الظنون حول تعليم صنع الأفلام. والسبب الوحيد الذى يجعلنى لا أفعله، وأعترف أننى أخجل من ذلك، هو المال. فإننى سوف أتوقف عن العمل من أجل ذلك الغرض، كما أننى لا أستطيع أن أمنح ذلك مجانا. أظن أنه ربما يصير مع شبكة الإنترنت، فيمكن أن تكون هناك وسائل جديدة لتحقيق ذلك، ولكن مرة أخرى، لا يمكنك استبدال الشىء الأصلى بأى شىء آخر.

أذكر عندما ذهبت إلى مدرسة الفيلم فى نيويورك، كان لدى أساتذة ملهمون جدا، من ضمنهم هيج مانوجيان (Haig Manoogian) وتلميذه النجم، مارتين سيكورسيسى (Martin Scorsese). كانا لديهما طاقة رهيبة، ومع ذلك، ربما يكون التأثير الأكبر على عملى باعتبارى مخرجًا يرجع إلى حرب فيتنام. فلقد اعتدت أن أكون شخصا عقليا. حتى ذهابى إلى هناك كنت مغرما غالبا بالكتابة. ولكن فى فيتنام، تغير كل شىء أولا، لأننى لم أستطع الكتابة - لأسباب عملية جدا، مثل الرطوبة. ومع ذلك فقد كنت محاطا بأكثر الأماكن درامية يمكنك تخيلها، وأردت أن أدونها. ولهذا ابتعت كاميرا وبدأت فى التقاط الصور. ورويدا رويدا، اكتشفت حساسية الصور، التى وجدتها أكثر فعاعلية من حساسية أى شىء مكتوب. أصبحت جوانيا أكثر من كونى عقلانيا. وصار تركيزى أكثر حدة أيضًا. فالحرب تعطيك اقترابا لست بوصات فقط لما تراه أمام وجهك. لأنه عندما تسير فى الغابة، عليك أن تكون حذرا لما يواجهك. فعليك أن تكتف الست بوصات التى فى مواجهتك، والتى، هى بمعنى ما، ما تفعله فى السينما أيضًا.

لم أكن أدرك كل ذلك عندما كنت هناك، بطبيعة الحال. فقط عندما رجعت إلى نيويورك وبدأت صنع أفلام، أصبحت الأمور واضحة. فعليا، يعود الفضل لسيكورسيسى الذى أوحى إلىَّ بذلك. كنت قد أخرجت ثلاثة أفلام فظيعة، فقام مارتن بتشجيعى لاستخدام تجربتى وأن أتحدث عنها. وهكذا أخرجت فيلماً قصيراً نحو اثنتى عشرة دقيقة اسمه العام الماضى فى فيتنام (last year in Vietnam)، والذى هو عن التصادم ما بين خبراتى والحياه فى نيويورك. وأذكر بعدما عرضته، أن طلاب السينما الآخرين،

الذين كانوا منافسين، واعتادوا على تمـزيق بعضـهم لبعض، انتـابهم الصمت بطريقة لا تصدق. وهنا فـهمت أننى لابد أن أزود أفلامى من حياتى الخاصة. لأن هذا هو ما يبدع أفضل الأفلام.

الشىء المضـحك، مع ذلك، أن هذا التـوجه الشـخصى فى صنع الأفلام هو أكثر قبولا فى أوربا عنه فى الولايات المتحدة. عندما يبدع تريفو (Truffout) أو فيللينى (Fellini) أفلاما عن حياتهما الخاصة، يسمى الناس ذلك عبقـرية ولكن إذا فعلت نفس الشىء فى هذا البلد، سيسميه النـاس هـوسًا بالذات. لـذا عليـك الاختباء خلف مجمـوعة مـن الأشيـاء.

فيلم يعنى وجهة نظر: كل شىء آخر هو مجرد خلفية

أكثر شىء ذى أهمية يحتاجه مخرج هو وجهة نظر. عندما تشاهد فيلما، لو كنت يقظا، فسيقودك التفكير إلى ما وراء الفيلم، وهو الأمر المثير للأهمية بحق. أما الباقى فهو مـجرد خلفيـة. حتى السيناريو. فى اللقطـات العشر أو الخـمس عشـرة لقطـة الأولى من الفيلم، يمكنك أن تعرف عما إذا كان المخرج يفكر وفيما يفكر. ومع ذلك، يعد الفيلم فنا تعاونيا، وهو بالفعل كذلك. فى فيلم فى أى يوم أحد محدد (Any Given Sunday)، مثلا، كانت لدى لقطـات كثـيرة للتوليف، ما يقرب من ثلاثين ألفًا وسبعمائة لقطـة! حـتى إننى استـعنت بستـة مـؤلفين (مـونتيـرين). وكـان لدى فى الأسـاس العـديد من المؤلفين الموسيقيين.

بعض الناس يسمـونها فنـا "تعـاونيـا". ولكننى أكره ذلك، فـالسينما جهد تعاونى، نعم، لكن لابد من وجود شخص ما مسئول، شخص ذو رؤية تجعل منه كلاً مترابطـاً. وإلا، فالجـهد التعـاونى لن يثمر شيئـًا. لدىّ وجهة نظر، والتى هى، مرة أخـرى، نتيجـة لخبرتى فى فيتنام. فكل الأشيـاء التى أقـوم بانتقـادها، هى، وحدتى، كـل ذلك قد انبثق عن الحرب. لقد احتفظت بتأثير جمال وفزع كل شىء رأيته هناك. وبمعنى ما، تعتبر كل أفلامى أفلام حرب. رغم أن ذلك يبدو الرابـط الوحيد الذى أراه فيما بينها.

لو أنك نظرت إلى أغلب المخرجين، ستجد لديهم جسما مترابطا للعمل، مع فيلمين اثنين يقبلهما الكل. بالنسبة لى، يبدو الأمر فوضى. فقد لاحظت أن من يحب - فيلم - الأبواب (Doors) عادة لا يحب شارع المال (Wall Street)، وأن هؤلاء الذين يحبون بلاتون يكرهون، إنهم يقتلون بالفطرة.. إلخ. فليس هناك مجموعة من الناس سترضى بالكل. وهذا أمر مثير للقلق إلى حد ما. ولكننى أظن أن هذا مريح لأنه يعنى أننى متنوع. وهدف ما يمكن أن تستهدفه باعتبارك مخرجًا. على أية حال، لدى رؤيتى للأشياء، وهى مختلفة عن غيرى من المخرجين - والتى لا تعنى أننى الأفضل أو الأسوأ.

على سبيل المثال، عندما كتبت السيناريو لفيلم ذو الندبة (Scarface) وضعت رؤيتى الخاصة داخله، وفعل بريان دى بالما (Brian De Palma) شيئًا ما مختلفًا، والذى وجدته مذهلا. لقد كتبت فيلم عصابات، أما هو، المخرج، فقد اختار أن يصوره مثل أوبرا. وهكذا، المناظر التى كتبتها كى تستغرق ثلاثين ثانية استمرت لمدة دقيقتين. فقد كان هناك الكثير من المبالغات فى كل جوانب الفيلم، ولكنها جميعا ظلت منطقية فى حدود رؤية دى بالما، وأعتقد أن هذا ما جعله فيلما جيدا فى النهاية.

الاستقلالية قضية زائفة

غالبا ما يسألوننى: كيف يمكننى عمل أفلام لاستديوهات هوليوود الضخمة وأحتفظ -مع ذلك- بهويتى. ولكننى لا أستطيع الرد. فهذا الجدال الكلى لاستديوهات مقابل المستقلين هو محض أسطورة، فهناك ما يزيد على عقلية ذهنية الستينيين "منا فى مواجهتهم".

تعد ستديوهات هوليوود كينونات ضرورية للغاية، فهى جميعا تعمل فى شكل من الفوضى، ولو أنك ذكى ويقظ، فستعرف دائمًا كيف تستغل فرصة تلك الفوضى عندما تصنع فيلما. لقد أردت إخراج اثنى عشر فيلما - بعضها كان سياسيا تماما - داخل نظام الاستديو وقمت بها فى حالة مستقلة تماما. ربما تكون للاستديوهات جوانبها السلبية، ولكن تظل لها ميزة رئيسية واحدة: شبكة توزيعها الضخمة.

وبالنسبة لى شخصيا، عندما أصنع فيلما، أود أن يشاهده أكبر كم من الجمهور بقدر الإمكان. فأنا أصنع الأفلام للمتفرجين - رغم أظن أننى أصنعها فى الأساس لنفسى. فأنا أحتاج للإحساس بالسعادة فيما أصنعه. وأمل فى الوصول إلى ما يشبه الإجماع فيما يخص الجمهور.

أصعب شىء بالفعل، هو أن تحدد ما جمهورك. لأنه يتغير. أخيراً، اكتشفت أن الأمر قد تحول إلى جمهور مشاهدة التليفزيون. فلقد لاحظت إحجاماً من الجمهور عن السينما الأمريكية فى العشرين عاماً الماضية، وأعتقد أن ذلك يعود إلى التأثير المباشر للتليفزيون. وأود القول: لو أنك تريد صنع فيلما هذه الأيام، فالأيسر لك دراسة التليفزيون عن السينما، لأن هذا هو حال السوق. فلقد حجم التليفزيون من حدود اهتمام الجمهور. فمن الصعب أن تصنع فيلما بطيئاً، هادئاً هذه الأيام. ليس معنى ذلك أننى قد رغبت فى صنع فيلم هادئ أو بطىء أبداً.

السيناريو ليس إنجيلا

يعد التصوير أكثر جزء فى كل عملية صنع الأفلام خطورة، لأن أى شىء يمكن أن يحدث ولا يمكنك الحصول على فرصة ثانية. وهذا يفسر لماذا، عندما أصل إلى موقع التصوير فى الصباح، تكون لدى قائمة من خمس عشرة لقطة إلى عشرين أريد أن أصورها ذلك اليوم، ومن ثم أذهب للمطالبة بالمال مباشرة. أبداً بالأكثر أهمية لأننى لا أعرف أبداً ماذا ستكون عليه الحال فى نهاية اليوم. ربما يصير عندى خمس وعشرون لقطة، وربما لقطتان فقط. عادة ما يكون لدى تصور عما تتبدى عليه الصورة، ولكننى أعرف أيضاً أنه فى أغلب الأحوال، أننى سأقوم بتعديل تلك الرؤية، غالبا لأن الممثلين سيقدمون فى آخر دقيقة أفكارا اثناء البروفات. وأنا واعٍ تماما بذلك. السيناريو بالنسبة لى ليس إنجيلا. إنه سلسلة أحداث متعاقبة. وأعتقد أن من الخطورة أن تكون متصلبا تجاه السيناريو. فالتصوير يجب أن يصير متدفقاً.

لذلك دائمًا ما أبدأ بالتدرب مع الممثلين. نموذجيا، علينا التمرن بالفعل على المنظر قبل أن تذهب حتى إلى الإنتاج. ولأن الممثلين لديهم ذاكرة له، اكتشفت أن من المعتاد أن يؤدى ذلك إلى شىء ما جديد، على أية حال، إنه من الأفضل أن تكون وحدك معهم. وهذا يعنى أن عليك أن تطلب من الكل أن يغادر مكان التصوير. وأحيانا ما يستغرق ذلك نحو ساعة، وأحيانا ثلاث ساعات. وأحيانا لا يمكنك تصوير أولى لقطات اليوم حتى إلى ما بعد الغداء. فعليك الانتظار حتى تكتشف ضرورة المنظر. وأحيانا أخرى عليك أن تكون مرتجلا فى موقع التصوير. فى حالة – فيلم – JFK، صورنا فقط منظر الاغتيال مرارا وتكرارا لمدة أسبوعين حتى أحسسنا أن لدينا مادة كافية نستفيد منها أثناء التوليف.

لكل ممثل حدوده

لدى إحساس بأن معظم المخرجين الشبان يخافون من الممثلين. إنهم يتخرجون فى مدرسة الفيلم بخلفية تكنيكية مكثفة، لكنهم لا يعرفون كيف يتعاملون مع ممثل ما. بعضهم من النادر أن يتحدث مع ممثليه. وأنا مندهش من سماع أن بعض المخرجين الذين يصنعون أفلاما رائعة يضعون فحسب الممثلين أمام الكاميرا ويصورون. إنهم لا يتناقشون، إنهم لا يقومون ببروفات لا أعرف كيف يقومون بذلك لأنه، من خلال تجربتى الخاصة، سيعطيك الممثلون أداء رائعا لو أنك قدتهم إلى ما بداخل أنفسهم كى يظهروا أفضل دواخلهم. ولكن ذلك يستغرق وقتا ومناقشة. ويحب الممثلون أن يفعلوا ذلك لأن ما يريدوه هو أن يراهم الناس بطريقة لم يشاهدوهم فيها من قبل. لكنهم لا يستطيعون تحقيق ذلك بأنفسهم. كأفراد، نحن جميعا ذاتيون. وأفضل شىء نستطيع تحقيقه بوصفنا بشرًا هو مساعدة الآخرين فى أن يصيروا أفضل. لذا وأقول ذلك باعتبارى مخرجًا، عليك أن تجد المادة الخام، ثم أنتقل بذلك الشخص إلى مكان لم يوجد أو توجد فيه من قبل. وهو ما يشرح كيف يمكنك استخراج الأفضل من الممثلين.

بطبيعة الحال، عليك اختيار الممثلين الملائمين كي تبدأ معهم. لأنه مهما كان ما يقولونه، فإن للممثلين حدودهم، ولا يستطيعون تجاوز تلك الحدود. يمكنهم الارتجال، يمكنهم أن يتمددوا قليلا، لكنهم لن يستطيعوا أبداً أن يصيروا مختلفين عما هم عليه. لم أشاهد أبداً ممثلا يفعل ذلك. أقصد، أن لورنس أوليفييه (Laurence Olivier) كان يقوم بالتدريب من أجل شكسبير. روبرت دى نيرو (Robert de Niro) باعتباره ممثلاً مبدعًا كما يبدو، له أيضًا حدود. فلن تراه أبدًا يمثل شخصية دافئة. من جانب آخر، عندما اخترت وودى هاريلسون (Woody Harrelson) وجولييت لويس (Juliette Lewis) لفيلم ولدوا ليقتلوا، مثلا، تفاجأ أغلب الناس. شعروا أنه اختيار بعيد عن الشخصية لكننى أحسست ذلك، رغم أن أغلب ما مثله من قبل كانت أفلاما كوميدية، فإن وودى هاريلسون لديه غضب دفين داخله. وأيضًا فى حالة جوليت لويس، أحس تجاهها بطاقة نسائية معربدة داخلها. ومع ذلك فإنهما لن ينطلقا وحدهما، فلديهما علاقة رائعة داخل الفيلم. القرار الآخر المهم الذى يجب أن تتعامل معه بعد اختيار الممثلين هو السؤال عن "وزن" الممثل. بطبيعه الأفلام التى قمت بإخراجها، عادة أحتاج إلى ممثل قوى بشكل رئيسى كى يكون ركيزة. وهذا إلى حد كبير قد تحقق باختيار كيفن كوستير (Kevin Coster) فى JFK. ثم أردت وجوها معروفة كممثلين مساعدين، لأن هناك معلومات مهمة ستمرر عبر هذه الوجوه فتساعد المتفرج على طول الطريق، وهى تماما تشبه العلامات الدالة المحددة للطرق. رد الفعل الجانبى لهذا، بالطبع، هو أنه يصبح من العسير جدا أن تأتى بكل هؤلاء المعروفين فقط يقفون فى الخلفية طوال اليوم. سيحسون أنه قد تم استغلالهم.

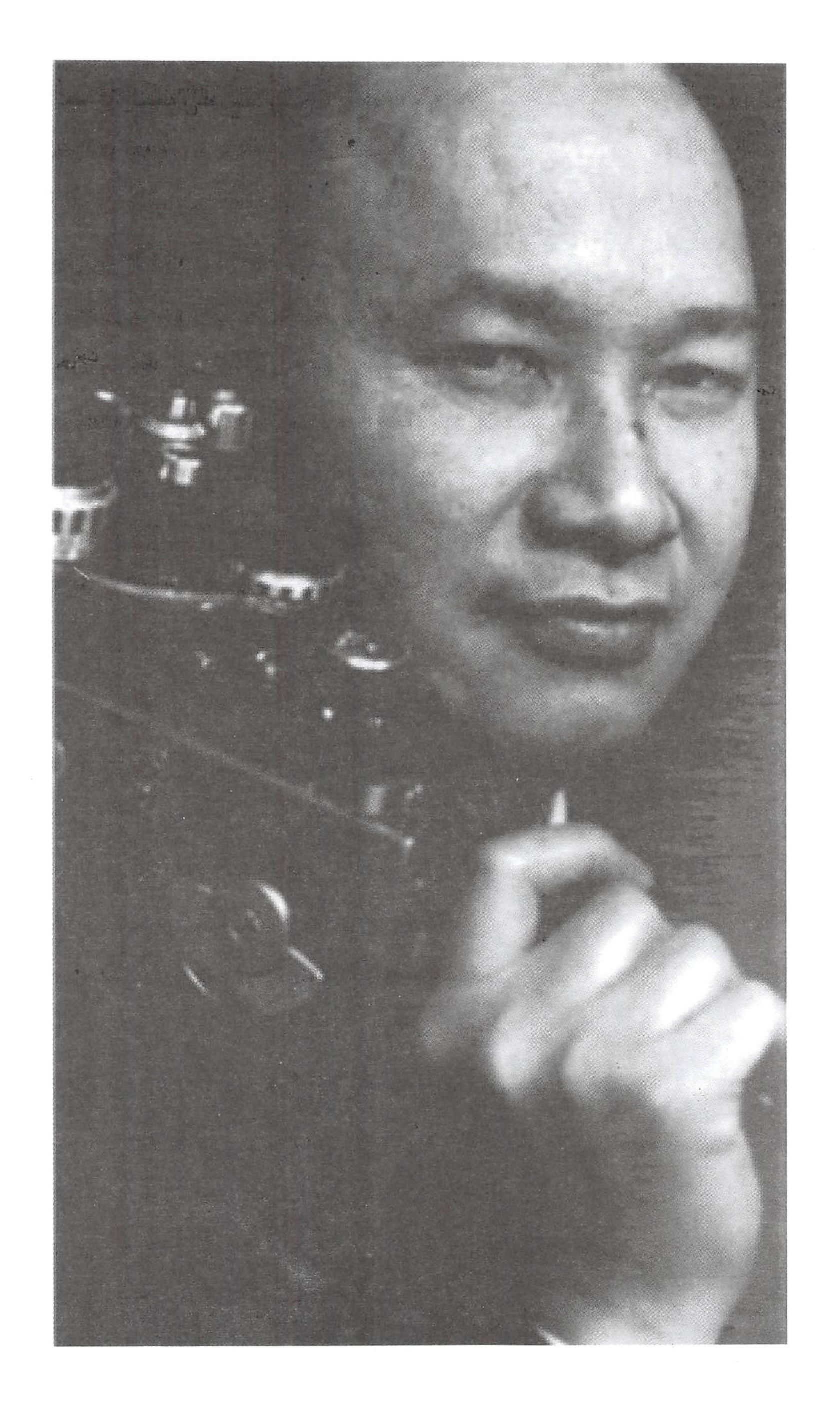
لا أسيطر على شىء

شىء واحد لم أجد أحدا من المخرجين يتفوه به هو؛ أنه عندما تصنع فيلما، فيمكن أن تكون ببساطة مخطئا فى أشياء كثيرة. فهناك الكثير من الأوهام. فى أحد السيناريوهات، أحيانا ما أقرأ منظرا فأعتقد أنه رائع، ومن ثم أصنعه فى الفيلم ثم لا يتحقق له النجاح. أو العكس. إنها فوضى كلية. ولا أحد سيعترف بذلك، ولكن بأمانة، هناك ذلك العنصر. عندما أسمع الكتاب يتحدثون عن الأفلام الناجحة ويقولون،

"لقد كان كل ذلك فى السيناريو، فالفيلم هو بالفعل موجود على الورق" - أعتقد أنهم، فى أحسن الأحوال، سذج. فالأمر أكثر سلاسة من ذلك. لقد اعتدت على القول "السيناريو هو كل شيء". لأن ذلك هو السبيل التى تعلمتها. لكن الآن، أعتقد أن هناك الكثير الذى يمكن أن يبدع من السيناريو. انظر إلى الاستدديوهات، التى تستثمر الكثير من وقت، ومال وطاقة تعيد كتابة السيناريوهات مرارا وتكرارا. وماذا يتحصلون عليه فى النهاية؟ سيناريوهات رائعة تتحول إلى أفلام فظيعة. لأن صنع الأفلام لا يتم بهذه الطريقة. إنها تنجح عبر طريقة سحرية. فعلى سبيل المثال، عندما قرأت سيناريو فيلم حكاية شعبية (Pulp Fiction)، اعتقدت أن الفيلم لن ينجح أبداً، فقد كان ثرثارا ومفرطا فى التسامح - الذاتى إلى حد لا يصدق. لكن بعد ذلك عندما شاهدت الطريقة التى نفذه بها كوينتين تارانتينو (Quentin Tarantino)، والممثلون الذين اختارهم لذلك، فأصبح مختلفًا تماما. هناك أشياء لا يمكنك كتابتها، مثل الطريقة التى سينظر بها ممثل إلى ممثل آخر. ومثل هذه الأشياء الصغيرة هى كل شيء فى الفيلم. ولذا فإننى أعتقد أننا باعتبارنا مخرجين، لا نملك بحق التحكم فى كل شيء. وفى النهاية، يمكن للفيلم أن يوجهنا وليس بالأحرى العكس.

أفلام أوليفر ستون

نوبة فـجـائيـة (Seizure) (١٩٧٤)، اليـد (١٩٨١)، سلفـادور (١٩٨٦)، بلاتون (١٩٨٦)، شـارع المال (١٩٨٧)، دردشـة راديو (١٩٨٨)، مـولود فى الرابع من يوليـو (١٩٨٩)، الأبواب (١٩٩١)، JFK (١٩٩١)، سـمـاء وأرض (١٩٩٣)، ولدوا ليـقـتلوا (١٩٩٤)، نيكسون (١٩٩٥)، U.Turn (١٩٩٧)، أى يوم أحد محدد (١٩٩٩).



جــون هــوو

ولد فى ١٩٤٦ ، جيو نجزو، الصين

بعد عقد من سيطرة شباك تذاكر هونج كونج بأفلامها للإثارة، يحصد جون هوو اعترافًا دوليًا فى عام ١٩٨٩ مع فيلمه القاتل (The Killer)، فيلم صعد بنوع الإثارة إلى مستوى أوبرالى.

مثل كل صانع أفلام أجنبى ناجح، تم إغراؤه بها من قبل هوليوود، ومثل العديدين، أدرك بسرعة أن العشب ليس أكثر اخضرارًا هناك. فكان أول أفلامه لحساب الاستديوهات فيلم هدف صعب (Hard Target) لم يكن إلا أقل من تجربة مفرحة. "مقابلات كثيرة للغاية، سياسات كثيرة للغاية" كما يقول. وكانت النتيجة مخيبة للآمال، أيضًا. ولكن بديلاً عن أن يعود إلى حيث هو محل توقير، مكث جون هوو فى الولايات المتحدة وأصر على ذلك. فى فيلمه التالى السهم المكسور (Broken Arrow) يرتب أوراقه كى يحظى بقدر من التحكم. ثم، فى الفيلم الذى تلاه، المواجهة (Face off) كان قادرًا أخيرًا على إظهار ما يمكن أن يفعله.

اليوم، ليس هناك شك فى أن جون هوو، هو أفضل مخرج لأفلام الحركة، ولكنه أكثر من ذلك بكثير. فإنه مبدع حقيقى تزخر أفلامه بقيم شخصية قوية. والسبب الذى تؤثر به أفلامه على المتفرجين يكمن وراء امتيازها البصرى وإبداعها الحرفى، إنها تمتلك شيئًا ما تفتقده عادة أكثر القنابل المتفجرة؛ وهذا يفسر لماذا لا يمثل مفاجأة تامة عندما تقابل فى النهاية الرجل الذى قام بإخراج أفلام الحركة سيئة السمعة كهذه، فيبدو خجولاً، شخصًا متواضع النفس، يخبرك بابتسامة مواربة بأن كل ما كان يرغبه هو أن يكتب شعرًا.

فصل دراسى مع جون هوو

منذ فيلم القاتل (The Killer)، غالبًا ما يطلب منى أن أدرِّس صنع الأفلام. تلقيت عروضا من هونج كونج، بالطبع، وأيضًا من تايوان، برلين وأمريكا. ولكننى دائمًا ما أرفضها. ليس بسبب اعتقادى بأن الفيلم لا يمكن تعلمه، وإنما بسبب عدم اعتقادى بأننى سأصير مدرسا جيدا. فإننى شديد الخجل كى ألقى محاضرة فى مواجهة فصل كامل.

ما أفعله، مع ذلك، عندما أسافر كى أروِّج لأفلامى، هو محاولة لقاء واحد أو اثنين من الطلاب بشكل خاص وأدير حوارا معهما. لو أنهما بالفعل قد صنعا أفلاما، تتسم مناقشاتنا بطابع حرفى. وإلا، سنتجادل حول الأفلام. وأفضل ثلاثة أفلام بالنسبة لى شخصيا هى جولى وجيم (Jules and Jim)، وسيكو (Psycho) و٢ ١/ ٨ – ٨ ١/٢ أقوم بتشجيعهما للذهاب لمشاهدة أكبر عدد من الأفلام، لأن هذه هى الطريقة التى تعلمت من خلالها.

عندما كبرت فى هونج كونج، لم تكن هناك مدرسة للسينما. ثم أقيمت واحدة، ولكننى لم يكن فى مقدورى المواظبة، على أية حال. فوالدىَّ كانا شديدى الفقر، والكتب الأولى التى قرأتها عن صنع الأفلام كانت كتبا قمت بسرقتها. أذكر أننى كنت أسير فى المكتبات وأقوم بزحلقة كتاب هيتشكوك، كتبه تريفو إلى ما بداخل معطفى المشمع الطويل. لست فخورا بهذا الكتاب، ولكن، حسنا، لكن هكذا عرفت نظرية الفيلم – كما أننى أدمنت على طريقى إلى دور عرض الأفلام، حيث شاهدت الكثير من الأفلام. أريد أن أقول، إن هونج كونج كانت مكانا رائعا لمحبى السينما فى ذلك الوقت. وبسبب الموقع الجغرافى، كنا تحت تأثير السينما الأوربية، واليابانية والأمريكية. وتعرفنا على الموجة الفرنسية الجديدة بنفس مستوى أفلام حرف ب B الهوليوودية. بالنسبة لنا، كانت كلها متساوية. ولم نحس بأهمية تفضيل إحداها عن الأخريات فلم أقم بتفرقة ما بين فيلم لجاك ديمى (Jac Cues Demy) أو فيلم لسام باكنباه (Sam Peckinpah). وربما هذا ما يجعل أفلامى متميزة هذه الأيام، فهناك تأثير لكليهما. على أية حال، أصبحت

سريعًا مجنونًا بالأفلام. ومع مجموعة من الشبان، قررت صنع فيلم قصير بكاميرا ١٦ مللى، وسيظل هذا الفيلم ربما الفيلم الأكثر تجريبية الذى قمت بإخراجه حتى اليوم. كان قصة حب: رجل يحب امرأة جدا حتى إنه يقوم بتقييدها، تموت، وفى النهاية تتحول إلى فراشة وتأخذ فى الطيران عاليا. لقد قصد به أن يصير انعكاسا للجمال، والعشق والحرية. وكانت النتيجة سيئة للغاية، إذا قلنا الحقيقة. لكنه قد ساعدنى على القيام بمهمتى الأولى فى الصناعة.

طرق متطرفة

لا أعتمد على أية قواعد. فعندما أصور منظرًا، أجرب كل أنواع الزوايا. أقوم بتغطية كل شىء، من اللقطة الطويلة إلى اللقطة القريبة جدًا، ثم أقوم بالاختيار أثناء التوليف، لأن هذه هى اللحظة المناسبة للإحساس بالمنظر فعليًا. وعند هذا الحد، أقيم علاقة مع شخصياتى حميمة للغاية، حتى أشعر بالفيلم وأتخذ القرارات الملائمة من غريزة مرحة. وهكذا لا أتردد أبدًا فى تصوير منظر بكاميرات عديدة (أحيانا تزيد على خمس عشرة كاميرا فى نفس الوقت، وذلك بسبب التعقيد الفعلى لمناظر الحركة) وأحيانا أستخدم بعضها بسرعات مختلفة. سرعتى المفضلة للحركة البطيئة هى ١٢٠ لقطة/ثانية. وهذا يمثل خمس السرعة العادية. وترجع أسباب هذه اللقطات البطيئة إلى أننى إذا أحسست بلحظة سواء درامية بشكل مميز أو حقيقية بطريقة استثنائية أحاول الإمساك بها وأجعلها تبقى أكبر فترة ممكنة. ولكنها أمور لا أتوصل إليها بالضرورة فى موقع التصوير. فعادة ما أكتشفها أثناء التوليف. إنها مثل حقيقة تتضح لى، أن أشعر بها فجأة على نحو قوى فأرغب فى تأكيدها. على سبيل المثال، لو أننى قمت بتغطية منظر ما من زوايا عديدة مختلفة، فربما أجد أنه لأمر عاطفى أن أحتاج أن أظل قريبا من الممثل. لذا أستخدم فقط اللقطة القريبة وألقى جانبا بكل ما عداها. ذلك يمكن أن يحدث. إنه أمر يعتمد على الحالة العامة.

على أيه حال، أميل إلى الاعتماد على نوعين فقط من العدسات لتكوين لقطاتي: الزاوية الواسعة للغاية وشديدة القرب أيضًا. فأستخدم الزاوية الواسعة لأنني عندما أريد مشاهدة شيء ما، أريد أن أشاهده كاملة، بمعظم التفاصيل الممكنة. أما الزاوية شديدة القرب، فأنا أستخدمها للقطات القريبة لأنني أجدها تخلق "مواجهة" حقيقية مع الممثل. لو أنك قمت بتصوير وجه أحدهم بعدسة ٢٠٠ ملليمترا، سيشعر الجمهور بأن الممثل يقف بالفعل أمامه. إنها تعطي وجودا للقطة، لذا أحب المبالغات. وأي شيء وسط بينها هو خارج اهتمامي الشخصي.

هناك شيء آخر، أظن، أنه يميز أفلامي: فأنا أميل إلى التحريك المزعج للكاميرا في مناظر هي ليست بالضبط مناظر حركة. والاستثناءان الوحيدان في ذلك هما: القاتل و (Face off)، (المواجهة). وأعتقد أن في ذلك يكمن افتخاري بهذين الفيلمين. لأنه في كلا الفيلمين، حركة الكاميرا تتحقق قليلا مثل موسيقى، مثل أوبرا، ليس طويلاً جدًا، وليست سريعة للغاية، وإنما دائمًا في اللحظة المناسبة. هناك انتقالات رائعة للكاميرا في - فيلم - المتمرس (Hardboiled)، ولكنها فقط في مشاهد حركة، بينما في فيلمي القاتل ومواجهة (Face off) فلا يهم إن كان منظرًا دراميًا أم حركيًا. فكل انتقالات الكاميرا بدت بنفس النغمة وبنفس السرعة.

أحب الإبداع في موقع التصوير

يتحدث الناس دائمًا عن صرامة استديوهات هونج كونج المميزة، وهذا إلى حد ما صحيح، لأن كل ما يهمها هو المال. كما يعد المتفرج الهونج كونجي شديد الشره، فإنه دائمًا ما يطلب المزيد. وبالتالي فعلى الاستديوهات تغذية ذلك. ومع ذلك، لو أنك سلمت الاستديوهات فيلما يتضمن قيمة تجارية، يمكنك العمل كما تريد. فهم سيتركونك وحدك؛ ولديك حرية إبداعية. عندما عملت هناك، لم أظهر أبدًا للاستديو ما أنوي تصويره يوميًا. فقط أقوم بتسليم المنتج النهائي، غالبًا متأخرًا وزائدًا في الميزانية. لكن طالما أن الفيلم سيجني أموالاً فإنهم لا يتذمرون.

في هوليوود، قصة أخرى. ما فاجأني أكثر عندما بدأت العمل هناك، كان ذلك العدد الوفير الذي يتدخل في العملية الإبداعية. كثير من الناس مع كثير من الأفكار. مقابلات كثيرة للغاية، كثير جدا من السياسات، قليل جداً من المخاطرة. الأمر يستغرق مقدارا هائلا من الطاقة كي تبقى راغبا في التصوير بعد ذلك. والمعضلة هي أنني أعتمد بكثافة على الغريزة. فأنا أحب الإبداع في موقع التصوير. فأنا لا أصنع أبداً قائمة تصوير؛ وليست لدى أبداً سبورة الحكاية. حسنا، أنا أفعل ذلك الآن إلى مدى معين، لطمأنة الاستدديوهات، ولكنني لا أستخدمها أبداً، بالفعل، بسبب: كيف أشرح ذلك؟ أنت ترى، لو أنني أعشق امرأة، فلا أستطيع عشقها في خيالي؛ بل أريد أن أراها بشحمها ودمها كي تحدث مشاعر حقيقية. إنه نفس الشيء مع منظر ما. فالنظرية لا تعني شيئًا بالنسبة لي، فأنا في حاجة كي أكون في مكان التصوير الفعلي كي أكون ملهما.

إذن عادة، أول شيء أحب أن أراه هو كيف يتحرك الممثلون، كيف يتعاملون مع المنظر. ثم أدمج ذلك مع أفكاري الخاصة. أقوم ببروفة قاسية. وها هي تجربتي فيها: لو أن المنظر عن الوحدة، أطلب من الممثل أن يمثله بطريقة تجريدية محضة. وسأقول شيئًا ما مثل، "اذهب بجانب الشرفة واشعر بالوحدة، انس المنظر، انس الشخصية، انس كل شيء آخر، فقط فكر كيف تمثل عندما تصير وحيدا" أجد أنني ساعدت الممثلين على استنباط مشاعر حقيقية اعتمادا على حياتهم الخاصة وإظهار ذلك داخل شخصياتهم، وذلك لخلق لحظة حقيقية. ربما لا يحس الممثل بالراحة بالقرب من الشرفة، وسيقرر الذهاب للجلوس في أحد الأركان أو حتى يستلقي. وعند حد معين، ينتابني الشعور بصحة الأمور، مما ينذر بالحقيقة، وأستمر في هذا السياق. وربما يعني ذلك أنني سأغير المنظر كاملاً ولكنني أفعل ذلك أولا، وفقط عندما أحصل على ما أريد، عندها أدير الكاميرا. إنه أمر غريزي تمامًا؛ وربما يشبه الطريقة التي يعمل بها المصور التشكيلي. وأظن أنه يمكنك بسهولة تفهم لماذا يزعج ذلك الاستديوهات.

راقب عيون الممثلين

لو أنك تريد العمل مع ممثلين، فقبل كل شيء، عليك أن تقع في غرامهم. لو أنك تكرهم، لا تنزعج وذلك أمر أتفهمه جيدا منذ البداية المبكرة، عندما شاهدت فيلم "تريفو الليل الأمريكي: day For Night". كنت مذهولا عندما أرى كيف كان اهتمامه بممثليه. وهذا ما حاولت فعله، أيضًا؛ فأنا أتعامل مع الممثلين كما لو أنهم جزء من عائلتي. فقبل بداية التصوير، أصر على تمضية وقت كثير معهم. نتحدث كثيرا، وأحاول معرفة كيف يشعرون تجاه الحياة، ما نوعية الأفكار لديهم، ما أحلامهم. نتحدث عما يحبون وعما يكرهون. أحاول استكشاف ما هي ميزة كل منهم، لأن ذلك هو ما أحاول التأكيد عليه في الفيلم. وعادة، عندما يتحدثون معي أبدأ في النظر إليهم كي أحاول إيجاد زاوية الكاميرا الأفضل بالنسبة لهم. هل سيبدو هذا الممثل أفضل من هذا الجانب أم من ذاك الجانب، من أعلى أم من أسفل؟ إنني ألاحظ تفاصيلهم المختلفة.

بعد ذلك، ما إن نبدأ فعليا، هناك أمران مهمان. الأول، بطبيعة الحال، التواصل مع الممثل. وكي أحقق ذلك، أحاول دائمًا إيجاد شيء ما مشترك بينه أو بينها وبيني. ربما شيء ما فلسفي – لدينا نفس القيم الأخلاقية. أو ربما لدينا شيء ما أكثر من تافه – كلانا يحب كرة القدم. لكنه أمر مهم للغاية لأن عملية التواصل غالبا ما تعتمد على ذلك. الأمر الآخر الذي أوليه عنايتي الخاصة هو العيون. عندما يمثل الممثل، دائمًا ما أحدق في عينيه أو عينيها. دائمًا، لأنها تخبرني عما إذا كان أو كانت صادقة أم تبدي افتعالاً.

موسيقى غير محسوسة

تعد الموسيقى حيوية في أفلامي. وأنا لا أتكلم عن الهدف من الفيلم. عندما أقوم بتحضير منظر، أحب الاستماع إلى لون محدد من الموسيقى. يمكن أن يكون كلاسيكيًا، ويمكن أن يكون روك آند رول، مهما كان فهو يساعدني في الدخول إلى جو المنظر. في الواقع، غالبًا، عندما أصور مشهدًا، لا أستمع حقيقة إلى الحوار؛ وأستمر في الاستماع إلى الموسيقى. أقصد، لو أنهم ممثلون جيدون، فإنهم سيلقون كلماتهم.

ولكننى أحب للأداء أن يتواصل مع الموسيقى، لأن ذلك هو الجو الذى يثير اهتمامى. بعد ذلك، عندما أعمل فى حجرة التوليف، أستخدم نفس هذه الموسيقى لتوليف الصورة. إنها الموسيقى التى تمنح الإيقاع والتسارع للمنظر. وهذا جزء من سبب استخدامى لزوايا كاميرا عديدة وسرعات كثيرة للغاية. لو الموسيقى تصاعدت للذروة، أحتاج إلى لقطة بسرعة بطيئة للغاية للوصل بها، وهكذا. ومن ثم، ما إن ينتهى توليف الفيلم، تختفى تلك الموسيقى. أو تكون لدىّ نوتة موسيقية مؤلفة جديدة أو أحتفظ بالمنظر دون موسيقى، فقط حوار. لكن فى كل حال، فالموسيقى الأصلية لا تزال هناك، إنها هناك مثل طيف، مثل شىء ما غير مرئى أو فعلى، خافت مما يعطى المنظر حياة من داخله.

أصنع الأفلام من أجل نفسى

هناك سببان يبرران صنعى للأفلام. الأول، لأننى دائمًا لدى مشكلة تواصل مع الناس الآخرين، لذا تعد الأفلام سبيلا لخلق جسر بينى وبين بقية العالم. والثانى، لأننى أحب الاستكشاف، لسبر غور أشياء عن الناس وعن نفسى. شىء واحد يثير اهتمامى بشكل مميز هو محاولة اكتشاف ما يربط بين اثنين مختلفين بوضوح. وهو ما يمثل تيمة متكررة فى أفلامى. إنه شىء ما أود اكتشافه، وبهذا المعنى، أظن أننى أصنع أفلاما من أجل نفسى. حتى عندما أكون فى موقع التصوير، لا أفكر مطلقا فى الجمهور. ولا أسأل نفسى بتاتا عما إذا كان سيحب الفيلم أم لا؛ ولا أحاول أن أحسب حساب ردود أفعاله. ولا أفكر أبدا بتلك الطريقة.

عندما تصنع فيلما، فكل شىء يجب أن ينتج من القلب، والذى يعنى أنك دائمًا ما تروى الحقيقة. حسنا، على الأقل، حقيقتك. وأعتقد أن ذلك يفسر لماذا يتأثر الكثيرون بأفلامى، لأننى أحاول أن أواجههم بالصدق. أحاول دائمًا أن أجعلهم الأفضل على قدر طاقتى. ولهذا بدأت الإخراج. لقد كافحت دائمًا كى أصنع الفيلم الرائع. لكننى لا أزال أشعر بأننى لم أفعل ذلك. ولذا فإننى أواصل الكفاح فى الفيلم التالى. إلى محاولة مرة أخرى لخلق الفيلم النموذجى الذى أتمناه.

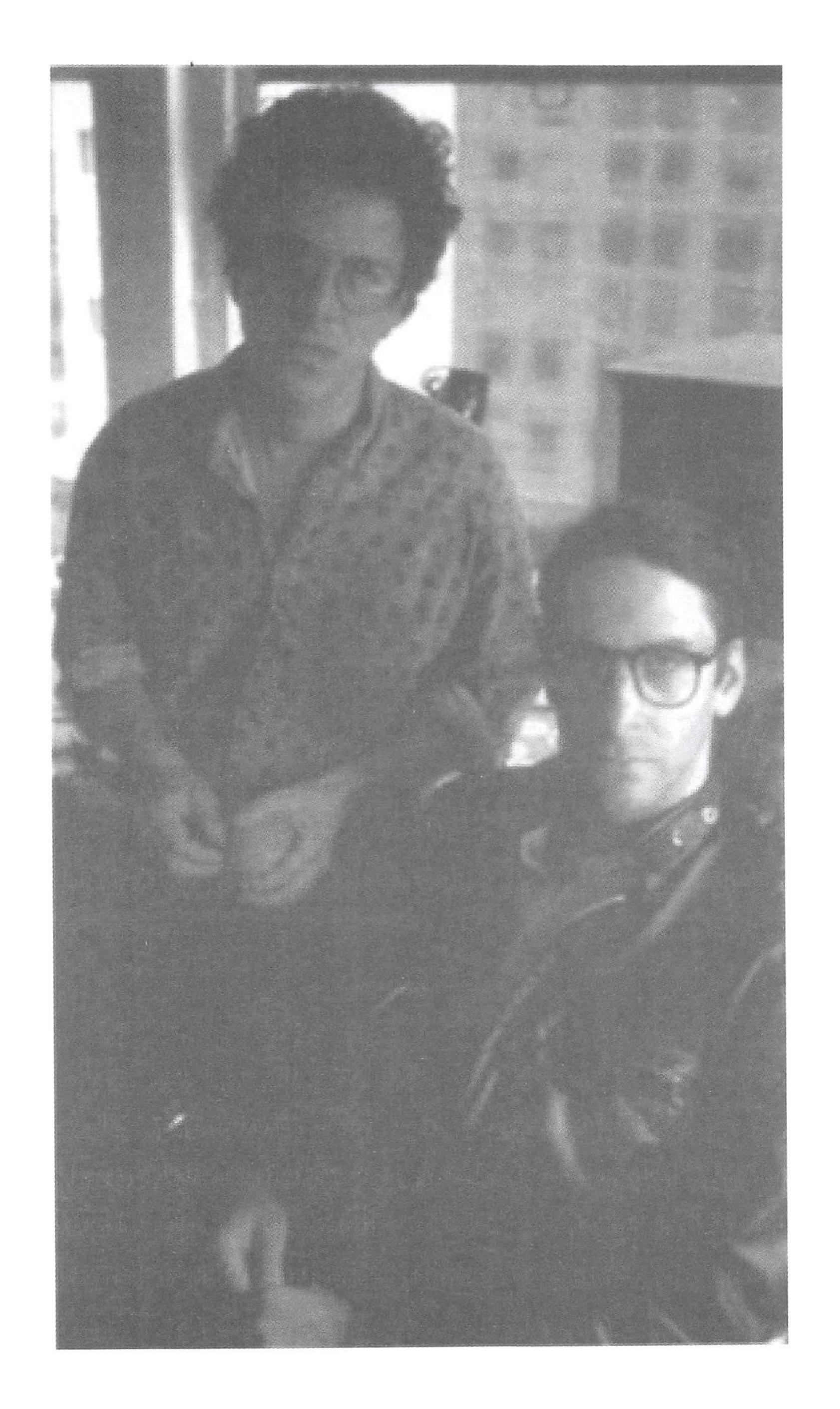
أفلام جون هوو

التنين الصغير (١٩٧٣)، التنين الأليف (١٩٧٤)، الأمير شوينج بينج (١٩٧٥)، العد التنازلى فى الكنج فو (١٩٧٥)، جنون المال (١٩٧٧)، اتبع النجم (١٩٧٧)، تحية أخيرة للفروسية (١٩٧٨)، من العدم إلى الغنى (١٩٧٩)، إلى الجحيم مع الشيطان (١٩٨١)، أوقات سعيدة (١٩٨١)، خلاص امرأة دميمة (١٩٨٢)، سفك دم - الأبطال بلا دموع (١٩٨٣ وعرض عام ١٩٨٦)، الوقت الذى تحتاج فيه لصديق (١٩٨٤)، اجرِ يا نمر، اجر (١٩٨٥)، غد أفضل (١٩٨٦)، غد أفضل جـ ٢ (١٩٨٧)، القاتل (١٩٨٩)، مجرد أبطال (١٩٩٠)، رصاصة فى الرأس (١٩٩٠)، لص لمرة واحدة (١٩٩١)، المتمرس (١٩٩٢)، هدف صعب (١٩٩٣)، السهم المكسور (١٩٩٦)، مواجهة (١٩٩٧)، مهمة مستحيلة ٢ (١٩٩٩).

دمـــاء جـــديدة

جويل وإيثان كوين-تاكيشى كيتانو- إمير كوستاريكا
لارس فون ترابر-هونج كار-واى

من بين الواحد والعشرين صانعاً للأفلام فى هذا الكتاب، يبدو هؤلاء الستة ربما الوحيدين الذين يعتبرون فى طليعة صنع الأفلام عبر العشر سنوات الماضية. وتبدو الصفة الدولية لهذه المجموعة مصادفة أكثر منها أى شىء آخر. ومع ذلك، فإن حقيقة أن الأمريكيين الوحيدين فى هذه الفئة هما صانعا أفلام مستقلان، أمر ليس مفاجأة، طالما أن معظم العمل الأصلى الذى برز خلال العقد الأخير قد تم صنعه من قبل مستقلين وليس من قبل ستديوهات الفيلم الضخمة.



جـويل وإيثان كـوين

ولد جويل عام ١٩٥٤ ، وإيثان ولد عام ١٩٥٧
مينيابوليس مينيسوتا–أمريكا

غالبًا ما أعتبر جويل وإيثان كوين أسـوأ حـواريين يمكنـك تخيلهما. فـهمـا يبدوان في ضياع عـنـدما يحـدث أن يشـرحا أفلامـهما، حيث غـالبًا يجيبـان عن الأسئلة، في أفضل الأحوال، بـ"لا نعرف" أو في أسوأ الأحوال، بلا مبالاة مرتبكة.

بالنسبة لصحفي يكبح أحيانا الناس من الكلام المفرط في الثرثرة، يصير هذا الوضع مربكا قليلا. أول مرة قابلت فيها الأخوين كوين، غادرت الحجرة وقد غمرني الخوف والقلق، لأنني قد عرفت أنهما لم يخبراني بشيء يصلح للنشر. عندما قابلتهما مرة ثانية، قضيت ساعات قلائل في تشديد أسئلتي والنتيجة كانت مشجعة بشكل أفضل. لذا عندما تقابلنا من أجل هذا الفصل الخاص، عرفت بالضبط ما عليَّ سؤاله وكيف أفعل ذلك. فهما معتادان على الاختباء خلف نموذج للإجابة مثل "نحن نفعل كل شيء بالغريزة" والذي أثق متأكدًا في صحتها جزئيا. لكن هناك تفكيرا غزيرا متضمنا في أفلامهما يجعلني لا أستريح لتفسيرهما.

تقابلنا في باريس عندما كان فيلم ليبوفيسكي الكبير (Big Lebowski) على وشك العرض. لم يؤد النجاح الساحق الذي حققة فيلمهما فارجو (Fargo) قبل ذلك بعامين إلى إحداث تغيير لهما: فهما لا يزالان يتصرفان كاثنين من أصحاب الحرفة اللذين يصنعان أفلاما شخصية في حانوتهما الصغير، الواحد تلو الآخر، من غير هدف موضوعي آخر غير الرضا الشخصي. وربما هذا ما يجعلهما عطوفين بنقاوة.

لأسباب عملية، قمت بتجزئة إجابات الأخوين. كان من المستحيل نسخ المحادثة الفعلية لأن إيثان وجويل على نحو لا يصدق فى حالة تزامن، حتى إنهما على نحو منظم ينهى كل منهما جمل الآخر.

فصل دراسى مع جويل وإيثان كوين

جويل: لم نضع فى اعتبارنا أبداً مسألة التدريس هذه. وهناك سبب أنانى لذلك - لأنها ستستغرق وقتا طويلا وسيمنعنا ذلك من العمل على مشروعنا الخاص - ولكن هناك سببا عمليا آخر، وهو أنه ربما لا نملك فكرة عما يمكن ان نقوله للطلاب. فنحن لسنا بأفضل المتحدثين المخرجين، عندما يحين الأوان لشرح ماذا نفعل وكيف نفعل ذلك. أحيانا نذهب إلى مدارس السينما، لعرض واحد من أفلامنا، ونجيب عن بعض أسئلة تشغل بال الطلبة. لكنها تميل إلى أن تصير أسئلة محددة، والتى نادرا ما تتعلق بالصنعة ذاتها. ففى أغلب الأحيان، فعليا، يتطلع طلاب السينما إلى نصيحة عن كيفية تكسُّب الأموال.

إيثان: أعتقد أن هناك طريقة وحيدة للتعليم هى الفرجة على الأفلام. رغم ذلك، مرة أخرى، فأذواقنا ليست كما تطلق عليها كلاسيكية. فى الواقع، معظم الأفلام التى نحبها والتى ألهمتنا هى أفلام غامضة، تلك التى يعتبرها معظم الناس مخيفة. أذكر عندما عملنا مع نيكولاس كيدج (Nicolas Cage) فى فيلم (Raising Arizona)، تكلمنا عن حالة، فرانسيس فورد كوبولا (Coppola)، وأخبرناه أن قوس قزح فنيان (Finian Rainbow)، والذى لم يره أحد تقريبًا، واحد من أفلامنا المفضلة. روى لخاله حديثنا، فأظن أنه قد اعتبرنا مخبولين منذ ذلك الحين. لذا على أية حال، لو أننا عرضنا الصنوف هذه من الأفلام فى حجرة الدراسة، فإن ذلك يمكن أن يثير الضحك، ولكنه ليس من الضرورى أن يعلم أحدا كيف يصنع فيلما جيداً. ورغم ذلك فإن توضيح ضروب مختلفة من صنع الأفلام، وأن نصير منفتحى الذهن تجاه السينما، هو إحدى مميزات اللجوء إلى مدرسة للسينما.

جويل: الميزة الأخرى لمدرسة الفيلم هى؛ أنك تُمنح بعضًا من التجربة فى التعامل مع فوضى موقع التصوير. كل ذلك فى نطاق محدود بطبيعة الحال. فأنت تتعامل مع فريق من خمسة إلى عشرة أفراد، بميزانيات محدودة من مئات قليلة من الدولارات. لكن الإحساس العام بكيفية تشغيل الأمور والفاعلية التى يجب عليك التعامل بها مع أناس، وزمن، وحتى أموال، لا تختلف كثيرًا مع ذلك.

إيثان: لقد ذهب جويل إلى مدرسة للفيلم، ولكننى لم أذهب. تعلمت الأساسيات، مطرقة وسندان كيفية صنع الفيلم، وذلك بالعمل كمساعد مونتير ثم، أخيرًا، مونتير. وأعتقد أنها طريقة جيدة بالفعل كى نتعلم، لأن التغلغل عبر كل هذه المادة الخام تجعلك تدرك من بداية حصول المخرج على سيناريو وتحليله، وسوف يتأتى لك أن ترى ماهية التغطية الصحيحة والتغطية الرديئة، سوف ترى كل اللقطات غير المستفاد بها وستفهم لماذا. أيضًا، إنها تمنحك فكرة طيبة عما يفعل الممثلون. سترى المادة الخام وستراها لقطة بعد لقطة بعد لقطة، ستلاحظ كيف تتطور. فى رأيى، إنها بالفعل أفضل خبرة تعليم يمكنك الحصول عليها. تصغير لكيفية صنع فيلم، بطبيعة الحال.

صنع الأفلام هو فعل توازن

إيثان: أحاول أن أقول: إن أكبر درس تعلمناه خاص بصنع الأفلام هو أنه ليس هناك ربح، والذى هو عبارة عن سطر فى – كتاب – دافيد ماميت (David Mamet) زيد الجهد (Speed-The-Plow). ولكننى أرى أن الدرس الأساسى هو أن عليك أن تكون مرنا. عليك أن تصير منفتح العقل، وأن تقبل بأنه أحيانا لا يمكنك الحصول على ما تريد. فلا يمكنك أن تتزوج من أفكارك الخاصة. حسنا إنه ليس صحيحًا تمامًا، إنه لابد أن تكون هناك فكرة رئيسية وأنت تليها، أنت واعٍ بها، وأن لا تدع الظروف تحطمها. وأن هناك خطرًا، بالفعل، من أن تدع نفسك مغويا للفكرة الأصلية التى جعلتك مغرما بالسينما. وأن هناك غالبًا ضغوطًا كثيرة تجعلك تغير أفكارك لأن هناك شيئًا ما يحدث يجعل من الصعوبة تحقيقها، على نحو منطقى، مالى... وعليك أن تعرف متى تقاوم ذلك.

جويل: هذا حقيقى، فعمل الأفلام هو فعل توازن. فمن جهة، فأنت فى حاجة كى تصير منفتحًا على أفكار جديدة لو أن واقع الموقف يتطلبها، ولا تحاول على نحو متصلب إنتاج أفكارك الأولية. ولكن من الجهة الأخرى، يجب أن تكون لديك ثقة كافية فى أفكارك الخاصة، حتى لا تقوم بتغييرها كاستجابة لأى نوع من الطوارئ الخارجية التى تدفعك لجر الفيلم نحو هذه الوجهة أو تلك. لكن، حقيقة، ليست هناك دروس، ولا قواعد يمكنك الاعتماد عليها. إنه دائمًا موقف مرن حيث يمكنك استخدام غريزتك.

إيثان: طالما أننا مسيطرون على الفيلم تماما من البداية إلى النهاية، فمن السهل أن نحافظ على إنجاز ما نود إنجازه. ومع ذلك، يظل الواقع دائمًا عقبة. فتذهب إلى موقع التصوير ولا ينجز المنظر بنفس الطريقة التى خطط لها، أو أن الإضاءة لا تبدو كما أردت ... وحقيقة أننا نفعل فعلنا الخاص يجعل من كل شىء نريده محددا ومنضبطا للغاية. وربما لا تمنحنا الظروف كل ما نريد.

السيناريو هو مجرد خطوة

جويل: من الصعوبة تحديد من أين تنبعث رغبتنا الأولية، أهى من الكتابة أم من الصور. فهمنا هو فى الحكايات، هذا مؤكد. فنحن نحب أن نروى حكايات. ولكننا لا نرى أن الكتابة هى أفضل شكل لإنجاز ذلك. إنها مجرد خطوة. نحن بالفعل نفكر بشروط الصور.

إيثان: الفارق الأساسى عندنا بين الكتابة والإخراج هو أننا نوافق على الكتابة لآخرين، ولكننا لا نقوم بإخراج سيناريو كتبه كاتب آخر. يرجع جزء من سبب ذلك إلى وجهة نظر براجماتية بوضوح: فكتابة سيناريو تستغرق أسابيع قليلة، أحيانا شهورا قليلة. أما إخراج فيلم فيمكنه أن يستغرق سنتين من عمر حياتنا. لذا فمن الأفضل أن تجعله يستحق ذلك!

جويل: أيضًا، الكتابة للآخرين هى عملية ممارسة ممتعة. إنها تمنحك الفرصة كى تعمل على مادة تستحق الاهتمام، ولكن لا يمكن اعتبارها فيلما خاصا بك. إنها أداة للتجريب بطريقة آمنة نسبيا. فنحن لا نهتم حتى بالحصول على ملاحظات إعادة الكتابة من الاستديوهات، بينما لا نقبلها نهائيا على واحد من أفلامنا الخاصة. لأنك عندما تكتب لآخرين، تصبح المسألة لعبة قابلة للحل. ونحن نمرح عندما نفعل ذلك.

إيثان: عندما نعمل على أفلامنا الخاصة، مع ذلك، فنحن نحاول بالفعل أن نغض الطرف عما يخص وجهة النظر. ولا نتحسس كثيراً، ولا نبين عملنا كلما تقدم، لأننا نجد أنك بإزاء مواجهة مستمرة بشأن معلومات تخص عملنا. فالشىء الأساسى الذى عليك الاهتمام به هو الوضوح. وهذا صعب تحديده بنفسك، إنه بالفعل مثل التطلع إلى لون بطاقتين وتسأل نفسك "هل هذا سينجح أفضل من ذاك؟". وهو أمر مختلف أن تريها لمجموعة من الناس وتسأل، "أيهما الأفضل؟" بالطبع أنت لا تصنع الفيلم من أجل نفسك؛ بل أنت تصنعه دائمًا من أجل الجمهور. ولكنه جمهور نوعى للغاية بالنسبة لنا. إنه نوع من الجمهور المجرد. عندما نكون فى موقع التصوير نتخذ قرارات، فدائما ما نتساءل: عما إذا كان منظر ما سينجح أم لا، هل سيمثل أم لا، وبالفعل، نتساءل عن ذلك فيما له علاقة بالجمهور، وليس بالنسبة لنا على وجه التحديد. ولكنه يمكن أن ينجح بالنسبة لنا أيضًا. فى الحقيقة. إن عليه أن ينجح بالنسبة لنا فى المقام الأول، كما أعتقد.

تتغير رؤيتك قليلاً كل يوم

جويل: عندما نبدأ كتابة سيناريو، لا نعرف بالضرورة عما سيكون، وأى شكل سيتخذه، أو أين ستدور أحداثه، ثم تنبعث فيه الحياة قليلا قليلا. إنه حقيقى أيضًا بالنسبة للفيلم أيضًا، ولكن بطريقة مختلفة نوعا ما. معنا، ربما يشبه الفيلم النهائى السيناريو أكثر مما لدى المخرجين الآخرين، أساسا لأننا نميل إلى تصوير السيناريو ولا نغيِّره بتوسع فى الإنتاج. لكن من جهة أخرى، هناك تغييرات دقيقة كثيرة، كل يوم،

إلى حد أن الفيلم يصبح فعليًا مختلفاً فى النهاية عما كان جاهزًا فى البداية. فكل شىء يعتوره التغيير حتى إنك قد لا تتذكر حتى ما رؤيتك الأصلية.

إيثان: لصنع الأفلام قواعده الخاصة، مثلما هى حال الأدب. فالكل يعرف ما التغطية الأساسية، ولأنك فقط تمتلك نوعا من الأفكار شديدة التميز التى يمكن أن تنجز رغم أنها تكسر القواعد، فسيظل الواقع أن هناك قواعد وأنها هناك يمكن أن تفعل. فهناك شىء مثل سبيل اصطلاحية، لتغطية منظر. ويعرف المخرج الجيد ما أفضل طريقة لتغطيته، وأظن أن الكل يحاول السير فى ذلك الطريق. ولكن بالطبع، اتباع القواعد لا يضمن نجاح الفيلم. فهذا أمر يسير للغاية.

جويل: نحن عادة ما نجدول أغلب اللقطات. لكن عندما نصل إلى موقع التصوير فى الصباح، نبدأ بإجراء بروفات مع الممثلين. نسير حول الموقع معهم قليلا، وعادة ما يظهرون من فهم أولى لما بداخلهم. اعتمادا على ما هو أكثر راحة أو الأكثر اهتماماً منهم. بعد ذلك، نذهب إلى مدير التصوير ونقرر، من أين سنرى الأداء، إلى أى حد سيعتمد على ما جاء بسبورة القصة (الجدولة). وفى أغلب الأحيان، نقوم بتجاهلها، لأن الوصول إلى صيغة عملية للمنظر يجعل من سبورة القصة عملا أكاديميا.

إيثان: نحن نعرف إلى حدود كبيرة ما نريده بالضبط لتصوير كل منظر. أحيانا بدقة، وعادة بشكل عام. إلى أى حد سنقوم بعمل تغطية للمنظر، يتوقف على مجموعة من الأمور. فنحن كثيرا ما نصور مناظر وبالذات فى معظم أفلامنا الحديثة، وخاصة فى فارجو (Fargo) بدون تغطية على الإطلاق لأنها تنفذ فى لقطة واحدة. وفى مناظر أخرى نقوم بعمل كثير من التغطية، حتى إننا نتطلع كل منا إلى الآخر فى نهاية اليوم كائنين من البلهاء اللذين لم يصنعا أبدًا أفلاما!

جويل: أظن أننا نميل إلى التغطية أكثر فى بداية الفيلم، لأنه عادة ما يكون هناك وقت طويل ونكون متوترين قليلا ونشعر بالخوف. ثم بعد ذلك، وما إن نستعيد إيقاعنا، نصير أكثر ثقة وثباتًا.

توجه أعرض

إيثان: لسنا بوضوح أنقياء بشأن أى شىء تقنى. فنحن على استعداد لتجربة أى شىء. ومع ذلك، وفيما يتعلق بالعدسات، فربما نميل إلى استخدام عدسات أعرض مما يستخدمه معظم المخرجين. هذا دائمًا صحيح. أحد أسباب ذلك هو أننا نحب تحريك الكاميرا، والعدسات العريضة تجعل التحريك أكثر ديناميكية. وتعطى عمقا أبعد للمجال. من ناحية أخرى تميل العدسات الأطول إلى إطراء الممثلين، ومع ذلك فإننى أعرف أنها مهمة لكثير من المخرجين، وأعترف أنها لم تكن أبدًا هكذا بالنسبة لنا. فمدير تصويرنا الجديد، روجر ديكنز (Roger Deakins)، الذى عملنا معه منذ فيلم بارتون فينك (Barton Fink)، يحاول أن يغير ذلك ببطء. لا أعتقد أنه قد سبق واستخدم عدسة أعرض من ٢٥ مللى قبل أن يعمل معنا. وأعتقد أننا لم نستخدم أبدًا عدسة أطول من ٤٠ مللى، التى يعتبرها معظم الآخرين بالفعل شديدة الاتساع.

جويل: ربما يكون الفيلمان اللذان جربنا فيهما أكثرهما "دم بسيط: Blood Simple" و"بارتون فينك: Parton Fink"، فدم بسيط كان الفيلم الأول، وبالتالى اكتسب كل شىء ميزة الجدة. وكى نقول الحقيقة، لم نكن واثقين تماما مما نفعله. أما بالنسبة لبارتون فينك فلأنه أكثر فيلم مؤسلب أخرجناه، وأيضًا لأنه طرح علينا تساؤلا، كيف تصنع فيلما عن شاب فى حجرة، سريعًا جدًا، وتصنعه بطريقة مثيرة ومقنعة؟ لقد كان تحديًا حقيقيًا. لكن - فيلم (The Hudsucker proxy) كان أيضًا تجريبيا فى صنعته المتطرفة، وفارجو كان تجريبيا فى واقعيته المبالغ فيها، والتى كانت واقعية زائفة، لأنه كان مؤسلبا مثله مثل الأفلام الأخرى. بالمقارنة بكل ذلك، لا تبدو الأفلام التى نصنعها هذه الأيام مغامرات حقيقية. ليس معنى ذلك أننا لا نحب ما تبدو عليه، لكنها زاخرة بما فعلناه من قبل، إلى حد كبير.

أفضل الممثلين يظلون على أفكارهم الخاصة

جويل: لم تكن لكلينا أية خلفية تخص التمثيل؛ فنحن نوعًا ما قد أتينا إلى صنع الفيلم من مشوار تقنى أو من مشوار كتابة، ومختلفون عن البعض الذى يأتى من المسرح ويمتلك خبرة تعامل مع ممثلين. لذا نحن لم نتعامل مع ممثلين محترفين عندما بدأنا أول فيلم لنا، وأذكر إن كانت لنا أفكار محددة جدًا عن كيف ينطق الكلام أو كيف تبدو القراءة. ولكن ما إن تمتلك خبرة أكثر قليلا وما إن تبدأ التعامل بخفة مع الأمر، ستدرك أنك تتملك فكرة وحيدة وربما لا تكون هى الفكرة الأفضل. ولذلك نستعين بالممثلين كى تطور من مفهومك – ليس بتقليده وإنما بتوسيعه، كى تخلق شيئًا ما من عندياتهم والذى لم تكن لتتخيله من قبل بنفسك.

إيثان: العمل مع ممثلين هو طريق باتجاهين. ولا يخبرهم المخرج عما سيفعلونه كثيرا، وإنما يشرح لهم ما يريده حتى يتمكن الممثلون من التكيف مع ذلك، ويساعدهم فى استكشافه لأنك ليس هناك كى تعلمهم كيف يمثلون. وإنما أنت هناك كى تجعلهم مرتاحين، كى تمنحهم صنوفا من أشياء يتطلعون إليها منك. أحيانا يريدون التحدث كثيرا عما تفعل ولكن ليس بالضرورة عنه. أو أحيانا ما يكون الأمر فقط "قل لى أين أقف وعن إيقاع ما أتحدث به" لذا فإن مسألة الحصول على إحساس ما فى الأيام القليلة الأولى عن دورهم، كى يصيروا حساسين تجاه ذلك. أو ربما يعنى ذلك أن يكفوا يدهم عن سبيلهم الخاصة.

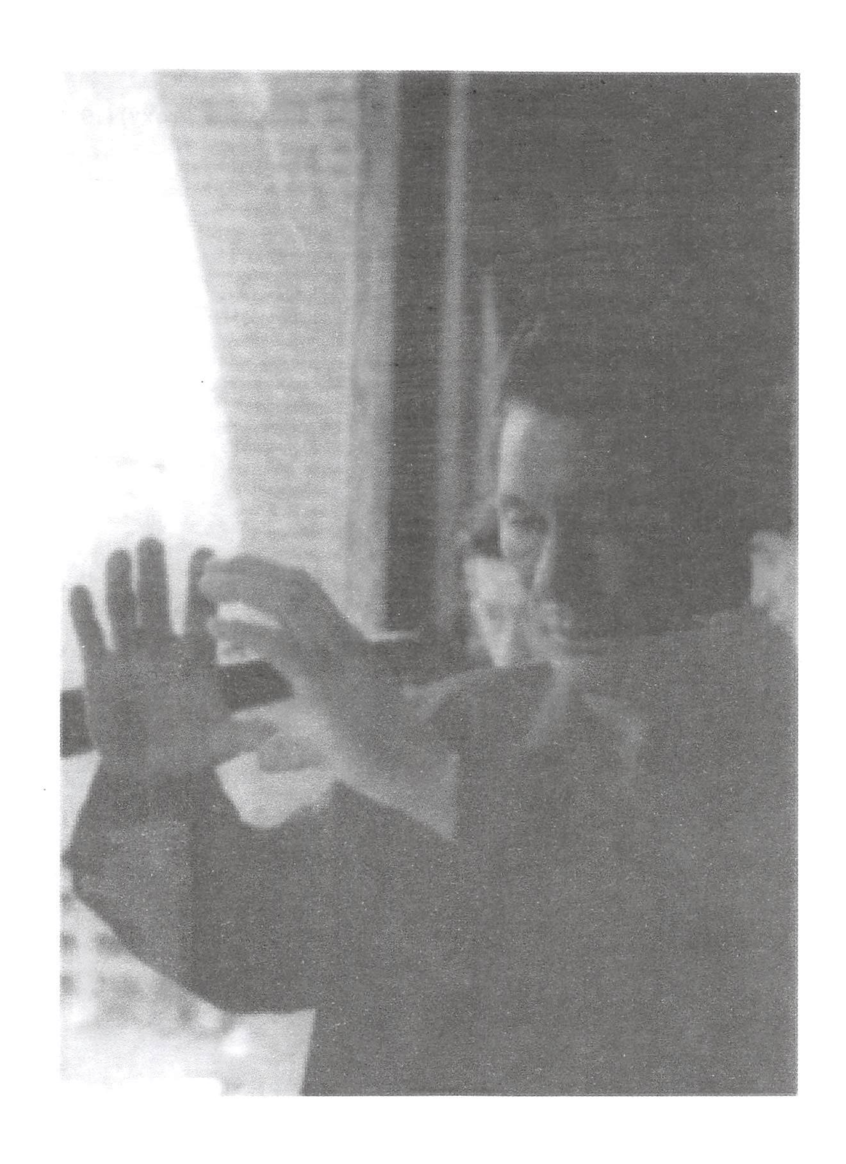
جويل: يحب الممثلون أن يعملوا فى كل نوع مختلف من الطرق. لا شك فى ذلك. ولكن الممثلين الذين يشعرون بالراحة للعمل من خلال وجهة نظر بصرية هم بالفعل الممثلون الذين يمتلكون أفكارًا خاصة، القادرون على التماشى مع كيفية تخيلك لمنظر هل هو موصد أم لا يتناسب مع خطتك البصرية للمنظر. لكن سيخبرونك عن أفكارهم الخاصة. وسيظلون أيضًا حساسين إلى مدى محدد لما تحاول أن تفعله بصريًا. ويعد جيف بريدجز (Jeff Bridges)، مثلاً، شديد الشبه لما نقول. فسوف يكيف أفكاره طبقا لرؤيتك فلديه قناعته الخاصة، ولكنه يستطيع تأديتها مع توازنها مع أفكارك.

إيثان: بالطبع، اختيار الممثلين مسألة مهمة. وعليك أن تصير منفتحاً للمفاجأة. أحيانا تختار ممثلا بوضوح، وأحيانا تخاطر للحصول على شيء ما أكثر أهمية. فمثلا، عبور ميللر (Miller's Crossing) لم يكن مكتوبا لإيرلندى، لكن جابريل بايرنى (Gabriel Byrne) جاء وقال إنه يعتقد أن صوته سيكون طيبا للغاية بهذه اللكنة الإيرلندية. وأعرف أننى كنت أفكر، "نعم، صحيح". ولكنه قد مثله وأدركنا أن صوته بهذه اللكنة كان طيبا بالفعل. ومن ثم فقد غيرنا الدور. نفس الشيء حدث مع وليام. إتش ماسى (William H. Macy) لفارجو. وقد كان فى ترتيبنـــا العكس تماماً. ممثل سمين نوعا ما أو يتحرك بطريقة مرتبكة. لكن جاء بيل وجعلنا نعيد تماماً صـورة الشخصية. وهذا مـا يفسر حبنا الغالب لمشاهدة قراءة الممثلين، حتى ولـو كنـــا نعرف عملهم، لكن هـذا النـوع يمكن أن يحـدث.

جويل: ما إن نختار ونبدأ العمل فى موقع التصوير، رغم ذلك، فلا نكون منفتحين لأية مفاجآت نهائيا. فنحن لا نحب أن ندع الممثلين يرتجلون، مثلا. ولا نقول إن الممثلين لا يعيدون أحيانا كتابة سطور، أو يأتون بكلامهم الخاص، لكن هذا شيء مختلف عن الارتجال. فالوقت الوحيد الذى نسمح به للارتجال هو وقت البروفات، كى يبرزوا شيئاً مـا، ولكن الفعلى عادة لا يؤثر ذلك فى المنظر ذاته. ما تفعله عـادة هو أن نطلب من الممثلين أن يبتكروا فى أجزاء المنظر غير المكتوبة، فى الخمس دقائق قبل أو بعد المنظر. ونجـد أن ذلك يسـاعدهم للدخـول فى المنظر بطريقـة أفضل. وقد أحب جيف بريدجز وجون جودمان (John Goodman) أن يفعلا ذلك كثيراً فى – فيلم – ليبوفسكى الكبير (The Big Lebowski). وأحيانا ما يكون ذلك شديد المرح. بالفعـل، أحيانا كان ذلك أفضل حتى مما كتبناه.

أفلام الأخوين كوين

دم بسيط (١٩٨٤)، (Raising Arizona) (1987)، عبور ميللر (١٩٩٠)، بارتون فينك (١٩٩١)، (The Hudsucker Proxy) (1994)، فارجو (١٩٩٦)، ليبوفسكى الكبير (١٩٩٨)، يا أخى، أين أنت (٢٠٠٠)، الرجل الذى لم يكن هناك (٢٠٠١).



تاكيشى كيتانو

ولد عام ١٩٤٨ ، طوكيو، اليابان

أن تنجز مقابلة بالاستعانة بمترجم هو أمر دائمًا معقد قليلا، ولكن فى حالة المخرج تاكيشى كيتانو فقد اقترب من حدود السوريالية. فالمخرج، الذى يمثل غالبًا رجل عصابات فى أفلامه الخاصة، لديه وجه جامد وصوت عميق الذى، بإضافة حد اللغة اليابانية، يجعل إجاباته ذات نبرة دوجماتيقية ومقتضبة. وما إن تتم ترجمتها، رغم ذلك، فإنها تتحول كى تصير ساخرة أو ما ينم عن عدم الاستحسان الذاتى. وكيتانو هو المسئول بالفعل عن قول أشياء دون تغليفها بشىء من المرح. ولكنه يفعل ذلك بوجه جامد حتى إنك لا تجرؤ على الضحك؛ بل إنك سوف تحس أنه سيقتلك لو أنك لم تومئ برأسك احتراما. تقابلنا فى مهرجان كان السينمائى، حيث جاء لعرض فيلمه صيف كيكيو جيرو (Kikujiro's Summer)، كوميديا خيَّب ظنون الكثير من النقاد، أساسًا، كما أعتقد، لأنه كان فيلما كوميديا. رغم أن كيتانو قد جعل أول ظهور له ككوميديان خلال التليفزيون اليابانى، فلقد كان ذلك أساسا من خلال أفلام داكنة وعنيفة وغنائية. حتى إن عمله تمت مشاهدته حول العالم كبديل يابانى لما تم بالفعل إنجازه فى نفس النوع فى هونج كونج. وسرعان ما حظيا بمجموعة من المعجبين، ولكن ظلت الدعاية له هامشية حتى، ضد كل التوقعات، حصل على الجائزة الكبرى فى مهرجان فينسيا السينمائى عام ١٩٩٨، بفيلمه هانا بى (Hana Bi) الفيلم الذى يعنى اسمه "أعمال نارية" فى اليابانية، هو بالفعل أحد أفلام الجمال البصرى الرائعة، وقد جعل الجميع يدركون قيمة الفنان الحقيقية تاكيشى كيتانو.

فصل مع تاكيشى كيتانو

بديلاً عن تقديم دروس، أحاول الآن مع فكرة كتابة كتاب حيث أستخدم خبراتى باعتبارى مخرجاً لاقتسام أفكار، نظريات فى خطوطها الرئيسية، وأن أمنح نصائح، وكلاهما عن بصريات وتوجيه ممثلين، لهؤلاء الذين لم يصنعوا فيلما بعد. والشىء الوحيد الذى أوقفنى، لابد أن أعترف، هو الخوف من الحماقة. لو أن فنانا عظيماً مثل أكيرا كوروساوا قد أعطى دروسا بعد مشواره المؤثر، فهذا أمر طبيعى للغاية. ولكننى لم أخرج إلا بضعة أفلام لا غير، ولو أننى قد لعبت دور الأستاذ: أعلم ما سوف يقوله الناس: "على مهلك فمن أنت حتى تقوم بذلك؟" ومن ثم تمهلت قليلاً. ولكننى سأفعل ذلك يوماً ما.

تتابع لصور رائعة

ليست مصادفة أن أعود إلى كوروساوا. لو أن الطلبة قد سألوننى، "ما الفيلم العظيم؟" سوف أرسلهم على الفور لمشاهدة "ظل المحارب: Kagemusha"، و"الساموراى السبعة: The Seven Samurai" أو "راشامون: Rashamon". الأمر المذهل فى أفلام كوروساو، كما أراها، هو دقة الصورة. فى التأطير وفى وضع الشخصيات، التكوين دائماً مذهل، حتى مع حركة الكاميرا. يمكنك بسهولة أخذ كل واحدة من اللقطات الأربع والعشرين/ الثانية، وسترى أنها صورة جميلة. وأعتقد أن ذلك هو التعريف النموذجى للسينما: تتابع لصور رائعة. ويعد كوروساوا هو المخرج الوحيد الذى حقق ذلك.

بالنسبة لنفسى، أنا سعيد لو وجدت عندى صورتين أو ثلاثًا، ربما ليست رائعة ولكن على أية حال مؤثرة جدا، لتكوين أساسى للفيلم. على سبيل المثال، فى صيف كيكيو جيرو، عرفت حتى ما قبل كتابة السيناريو أننى أريد أن أضمن اللحظة التى فيها الشخصية التى أمثلها تتمشى وحدها عبر الشاطئ والطفل يجرى فى اتجاهه كى يضم يده. هذه الصورة، وأيضًا صور قليلة مثلها، كانت مبررى لصنع ذلك الفيلم الخاص.

ومع ذلك الذى انتابنى فى ذهنى، ابتكرت حبكة وكتبت مناظر لخلق رابطة بين الصور. لكن فى النهاية، تعد القصة تقريبا تكأة. فسينماى هى سينما صور على نحو أكثر من كونها سينما أفكار.

بدايات، مفاجآت جيدة ومفاجآت رديئة

كى أختتم مع كوروساوا، أود أن أقول: إن حلمى أن أقترض يوميات أفلامه كى أرى الطريقة التى، لقطة بعد لقطة، يصحح بها الأشياء للوصول إلى مثل تلك النتيجة الرائعة، ولسوء الحظ، لم أكن قادرا على فعل ذلك.

فى الواقع، أخذ تدريبى باعتبارى مخرجًا مأخذا فرديا وبطريقة غير مخطط لها. فقد عملت كثيرا فى برامج للتليفزيون يحضرها حشد من الناس، وذلك أمام الكاميرا - أو كاميرات، فعليا فى ذلك الحين كان هناك ما يقارب الست كاميرات فى الاستديو. بدأت أفهم العلاقة التى تخلقها الكاميرا مع المكان ومع الممثلين. رويدا رويدا، كانت عندى أفكارى الخاصة عما يجب أن يصير عليه الإخراج، وبعد وهلة، لم أعد أوافق على قرارات هؤلاء الذين يوجهوننى. فكنت أقول، "لا، المفروض أن تصور هذه الكاميرا بدلا من تلك !" ثم بدأت فى إخراج البرامج بنفسى، بينما ظللت أمثل أمام الكاميرا. ولم يكن عملى الإخراجى التليفزيونى رائعا رغم كل ذلك - بعيدا عما فى رأسى - لكن بعد فترة وجيزة أحسست برغبة فى الانتقال إلى الشاشة الكبيرة. ومع ذلك، فقد ووجهت بمشكلة كبيرة وغير متوقعة: القدرة على التصديق.

فى أول أفلامى، لم، يثق بى فريق العمل. أظن أنهم ربما رأونى كنجم تليفزيونى يخوض نزوة بصنع فيلم. بالنسبة لى، عند وصولى إلى موقع التصوير فى اليوم الأول طلبت من المصور أن يبدأ فى التقاط اللقطة الأولى. فنظر إلىّ بحذر وسألنى، "لماذا تريد تصويرها بمثل ذلك؟ لماذا لا تبدأ بلقطة تأسيسية؟" فأخبرته أنها مسألة حدس، إننى لا أشعر باحتياجى للقطة تأسيسية فى هذا المنظر. لكن ذلك لم يناسبه. فقد أصر على ضرورة ذكر مبرراتى. وأذكر أن فريق العمل بأكمله كان ينتابه، مثل المصور،

نفس الشعور الحذر. فلقد كانت فى رأسه فكرة أخرى، وكان علىَّ أن أساجله لمدة ساعة قبل أن أحظى بما أريد. لم تكن لقطة مهمة جدا فى الواقع، وانتهى بها المطاف على أرضية حجرة - التقطيع - ولكنها كانت مسألة مبدأ. فقد كانت تأكيدا لمصداقيتى باعتبارى صانع أفلام. واستمر ذلك خلال التصوير. الشىء الآخر الذى فاجأنى أكثر فيما يتصل بأول فيلم، كان هذا الحد من القيود التى لا تصدق - قيود مالية، وأخرى خاصة بالطقس، إنسانية وفنية - التى يمكن أن تنتج بين رؤية المخرج والنتيجة النهائية. وأعتقدت أن عمل المخرج كان - فوق كل اعتبار - هو امتلاك أفكار جيدة. فأدركت بديلا عن ذلك أنه يتكون أساسًا من تنظيم كل العناصر الخارجية لكى يخلق البيئة الملائمة لتخصيب هذه الأفكار بفاعلية.

الفيلم هو صندوق لعبة

السينما هى شىء ما شخصى للغاية. عندما أصنع فيلمًا، فإننى أجعله أولاً وقبل كل شىء لنفسى. فإنه مثل صندوق لعبة رائع ألعب معه. صندوق لعبة غالى الثمن جدًا، بالطبع، وأحس بالخجل فى نفس الوقت من هذا الشعور باللهو معه. جاء حينٌ من الوقت، مع ذلك، ما إن يصير الفيلم داخل علبته، عندئذ لا يظل الفيلم خاصًا بك. إنه من ثم قد صار لعبة الجمهور والنقاد. لكن سيظل من غير الأمانة إنكار أننى قد صنعت الفيلم لنفسى قبل أن أصنعه لأى أحد آخر.

بالفعل، وهذا يفسر عدم استطاعتى فهم كيف يمكن لمخرج تصوير فيلم عن سيناريو لشخص آخر، إلا لو كان لديك قدر كبير من الحرية فى تكييف السيناريو، وفى تلك الحالة أعتقد بأمانة أن على المخرج أن يعالجه كاملا ويجعله فى النهاية سيناريو خاصًا به. هذا الجانب الشخصى المحتك مع الرؤية السينمائية تكون كلاً من قوة وضعف مخرج ما. وقد سمعت بالفعل كثيرًا من المخرجين يقولون ذلك، ونفس الشىء يظل حقيقيا بالنسبة لى: فمع كل فيلم جديد، أحاول فعل شىء ما مختلف تمامًا. ولكننى عندما أنظر إلى النتيجة النهائية، أدرك أننى قد صنعت بالفعل نفس الفيلم مرة أخرى.

ربما ليس بالضبط نفس الفيلم، ولكننى أعتقد لو أن مفتش بوليس قد قيض له أن يشاهده، فسيقول: "ليس هناك شك، كيتانو، أنت وراء ذلك، فبصماتك واضحة على كل جزء منه".

خذ قرارات، حتى القرارات الاعتباطية

أولوياتى الأساسية فى أى منظر محدد هو التكوين فى الصورة. ومن المحتمل أن يكون ذلك أهم من أداء الممثلين. وربما يفسر ذلك لماذا أبدأ دائمًا بوضع الكاميرا. عندما أصل إلى موقع التصوير فى الصباح، لا تكون لدىَّ دائمًا فكرة ملموسة عما أريد تصويره، ولكننى أعرف أننى أحتاج إلى اتخاذ قرار سريع لأن فريق العمل خلفى، ينتظر بفارغ الصبر أن أخبره بما يجب عمله. لو أننى بدأت بالتجول قليلا حتى يأتينى الإلهام، فلن يدعونى أذهب، فإنهم سوف يتبعوننى أينما سرت.

فى مرة، فى فيلم كنا نصوره على – قمة – جبل – تسللت لبضع دقائق لأننى كنت فى حاجة للوحدة كى أتأمل، وما إن استقريت فيما يبدو على مكان ملائم، أدركت أن كل فريق العمل على نحو أعمى قد سار ورائى. كانوا فى حالة كدر عندما طلبت منهم أن يبتعدوا وأن يتركونى وحدى. لذا عندما أصل فى الصباح، حتى بعد عشر دقائق ولم ألهم بشىء، فإننى أقوم باتخاذ قرار عشوائى. أقول، "حسنا سنبدأ هنا". وهكذا يبدأ فريق العمل فى الاستعداد ويضعون الكاميرا، ثم نحضر الممثلين. فنبدأ بسرعة خاطفة وبطبيعة الحال، يصير حال تسع مرات من عشر غير منفذ بنجاح. ولكن فى غضون ذلك، يكون قد استغرقت وقتا فى التأمل، وأستطيع اقتراح بداية أفضل للتصوير. لابد أن أجعل فريق العمل يتحرك ثلاث أو أربع مرات مثل ذلك قبل ما يتضح ما أحب، ولكن هذا أفضل من تركهم هناك وقد أضناهم الانتظار.

من جهة أخرى، ما إن أجد الزاوية التى أحب، أغطى نفسى قليلا، أو لا تغطيه على الإطلاق. فأنا أختار طريقة واحدة لتصوير منظر ثم أواصل العمل، حتى لو انتهى بها الأمر إلى تجاهلها أثناء التوليف، والذى يحدث أحيانا. طالما أن المصور لم يبدأ

فى إثارة شغب، لا أجرب شيئًا آخر. من حين إلى حين، يجعله ذلك متوترا قليلا. فى الماضى، كان يسألنى، تجنبا للمخاطر، أن أجرب التصوير بكاميراتين أو بثلاث كاميرات. فعلت ذلك كى أطمئنه، لكننى أدرك أثناء التوليف أننى تقريبا ودائما أستخدم لقطات من الكاميرا الرئيسية. تلك التى اخترتها. لذا فقد توقفت - بعدها - عن فعل ذلك. ومع هذا، أعتقد أن المخرج يحتاج إلى أن يكون يقظا، ليس فى علاقته بما يطلبه من المصور أن يصوره - فقبل كل ذلك، ليس فى عمله - وإنما فيما يختص بالأمور العفوية والمصادفات التى يمكن أن تحدث فى موقع التصوير، وأن على المخرج أن يمسك بها لاستخدامها فى الفيلم. فى فيلم أعمال نارية (Fire Works)، كنا نبدأ منظرا على شاطئ بحر، عندما رأيت بعضا من السمك الضخم يتقافز فوق أمواج البحر، طلبت من المصور فى الحال أن يصورها. لا أعرف لماذا بطريقة ملموسة، ولكن انتابنى إحساس بأنه كان من الضرورى تصويره، وأن هذه اللقطة ستتلاءم مع الفيلم بطريقة رائعة. عندما تحدث مفاجأة مثل تلك، فإنها تمدنى براحة عظيمة.

جرِّب كل شىء - تقريباً

للسينما قواعدها الأساسية التى تحددت عبر تاريخها من قبل عدد كثير من صناع السينما الممتازين. وبرغم ذلك، أؤمن بذلك بخلاف احترامها، بأن كل مخرج عليه تكييف تلك القواعد بطريقة شخصية فى الإخراج، والتى تعنى بشكل عام تبديلها أو كسرها تماما.

أعرف، على سبيل المثال، فى مدارس الفيلم - فى المدارس اليابانية، على أية حال، أنه دائمًا ما يتعلم الطلاب أن ما يصوره المصور يمثل وجهة نظر أحد ما. ولكن أحيانا، أصور شخصيات من زاوية عالية، ناظرا إليهم من أسفل، حتى ولو لم يكن هناك أحد ما ينظر إليهم هكذا، ولم يسألنى أحد إذا ما كانت هذه وجهة نظر الرب أو طائر ما. فالمتفرج يجد أن ذلك مألوف. فى أحد الأفلام، صورت لقطة من زاوية منخفضة بعد لقطة عامة، فلم يفهم المصور شيئًا، أخبرنى، "هذا مستحيل!

فهذا يعنى أن الجثة هى التى ترى ذلك ولكنــه ميت". لقد صدمته إلى حد كبير. ولكن كانت هذه هى السبيل التى أحسستها ولم تصدم أحداً على الإطلاق من المتفرجين.

من ناحيـة أخرى، هناك أمـور أرفـضـهـا ببسـاطة. هـناك شيء واحـد أكـرهه فى الأفلام هو؛ دوران الكاميرا حول الشخصيات. لو أن هناك ثلاث شخصيات تجلس حول مائدة يتحدثون، فأنت غالبا ترى الكاميرا تدور حولهم. ولا أعرف لـماذا، ولكننى أجد ذلك كاذباً تمامـا. فأنا غـالبـا متـهم بعدم أخذى لكل المزايا الممكنة للكاميـرا، ولكننى أرفض استخدام تلك الحركة خاصة. ومع ذلك، ربما يجعلك ذلك تبتسم، شىء واحد أريد تجـربتـه يومـا مـا هـو، أن أضع الكاميـرا فى منتـصـف المائدة وأن تدور مـا بين الشخصيات كما لو أنها - على حجر - سوزان الكسولة فى مطعم صينى. ولهذا، فأنا على استعداد لتحريك الكاميـرا أمـام الشـخصـيـات وليس خلفهم. لماذا؟ لا أستطيع الإجابة. أكثر فيلم من أفلامى تجريبية فى اتجاهه كان سوناتا (Sonatine). عندما قمت بتصويره، كنت قلقا بالفعل أن يعتقد الناس أننى مـخبـول تمامـا، ولكن ذلك قد يغلف بشكل أسـاسى بالمحتـوى. حيث الشكل كـان مثـار الاهتـمـام، كـان الفيلم الذى قمت بالتجريب فيه أكثر من ناحية الأفكار هـو كيكيو جيرو. فعلى سبيل المثال، لقد سليت نفسى بالتصـوير من وجهة نظر يعسوب. وقد كانت هنـاك لقطة فى البـار حيث رأس الجرسونة تؤطر فحسب من فوق الرأس من خلال البيرة. وهذه ليست بالضرورة لقطة ناجحة، ولكننى أردت تجربتها. هناك أيضاً المنظر عندما تبتعد الزاويتان. فقد أردت أن أصـور الانعكاس على صـبى صـغـيـر من خـلال الغطاء المعـدنى للعـجلة عند رجل الموتوسيكل. حـاولت، لكنه قد أعطانى انطبـاعـا عكسـيـا: لقد بدت اللقطة كمـا لو أن الصبى كان مغادرا، بينما الموتوسيكل هو الذى سيبقى. رديئة جدا.

أختار الممثلين ممن هم ضد النمط

لا أعمل أبداً مع ممثلين مشـهورين لأننى أجد ذلك تقريبًا خطراً على نوع الأفلام التى أقوم بإخراجها. بشكل عام يقدم الممثل المشـهور صــورة فاعلة، وهذا من الممكن أن يؤدى إلى عــدم توازن الفيلم، وبالإضـافة إلى ذلك فـهـو يعـوقه بدلاً من أن يـدعمه.

أكثر من ذلك، عندما أختار الممثلين، أتجنب هؤلاء المميزين فى نوع محدد من الأدوار لأنهم فيما يبدو يقومون بزيادة أدائهم المتصنع الذى من المستحيل تصحيحه. لذا، فعلى سبيل المثال، فى تمثيل فرد من العصابة، لا أختار أبداً ممثلين قاموا بالفعل بهذا الدور فى أفلام أخرى. بل على العكس، فإننى أنتقى الممثلين الذين اعتادوا على تمثيل أدوار - أعمال مكتبية - والنتيجة هى دائماً مدهشة. وسبب ظهورى أيضاً فى أفلامى الخاصة هو؛ أن لدى وجهاً خاصاً جداً تجاه الزمن، الذى يعنى أننى، مثلا، لا أتكلم أبداً عندما يتوقع منى الآخرون ذلك. فإننى دائماً أبتعد عن تزامن الكلام. ولو تمكنت من فعل ذلك بنفسى، فإننى مسئول عن أن أقول لأحد آخر أيضاً كيف يمتنع عن الأداء الداخلى لمدة دقائق وهو أمر مهم للغاية فى أفلامى.

يعد توجيه الممثلين شيئاً ما يجمع ما بين البساطة والتعقيد. وأعتقد أن سر ذلك هو؛ تجنب تسليم الأدوار للممثلين مبكرا للغاية. فى الواقع، من أفضل حتى إنهم لا يقومون باستلامها فى اليوم السابق. وإلا فإنهم سيقومون بالتدريب عليها وحدهم، يصورون فيلمهم الخاص داخل ذهنهم، متخيلين أشياء. وما إن يصيروا داخل موقع التصوير، عندما أعطيهم تعليماتى، سيكونون غير مستقرين لأن الأشياء لا تتماشى مع ما قاموا بتحضيره. لذا، فى أغلب الوقت، أعطيهم أدوارهم قبل التصوير مباشرة، أملا أن يمهلهم الوقت لتذكرها. وغالبا، تكون أفضل تعليماتى الخاصة بالأداء هى "كما تبدو فى الحياة اليومية... فيما عدا أنك ترتدى ملابس مختلفة".

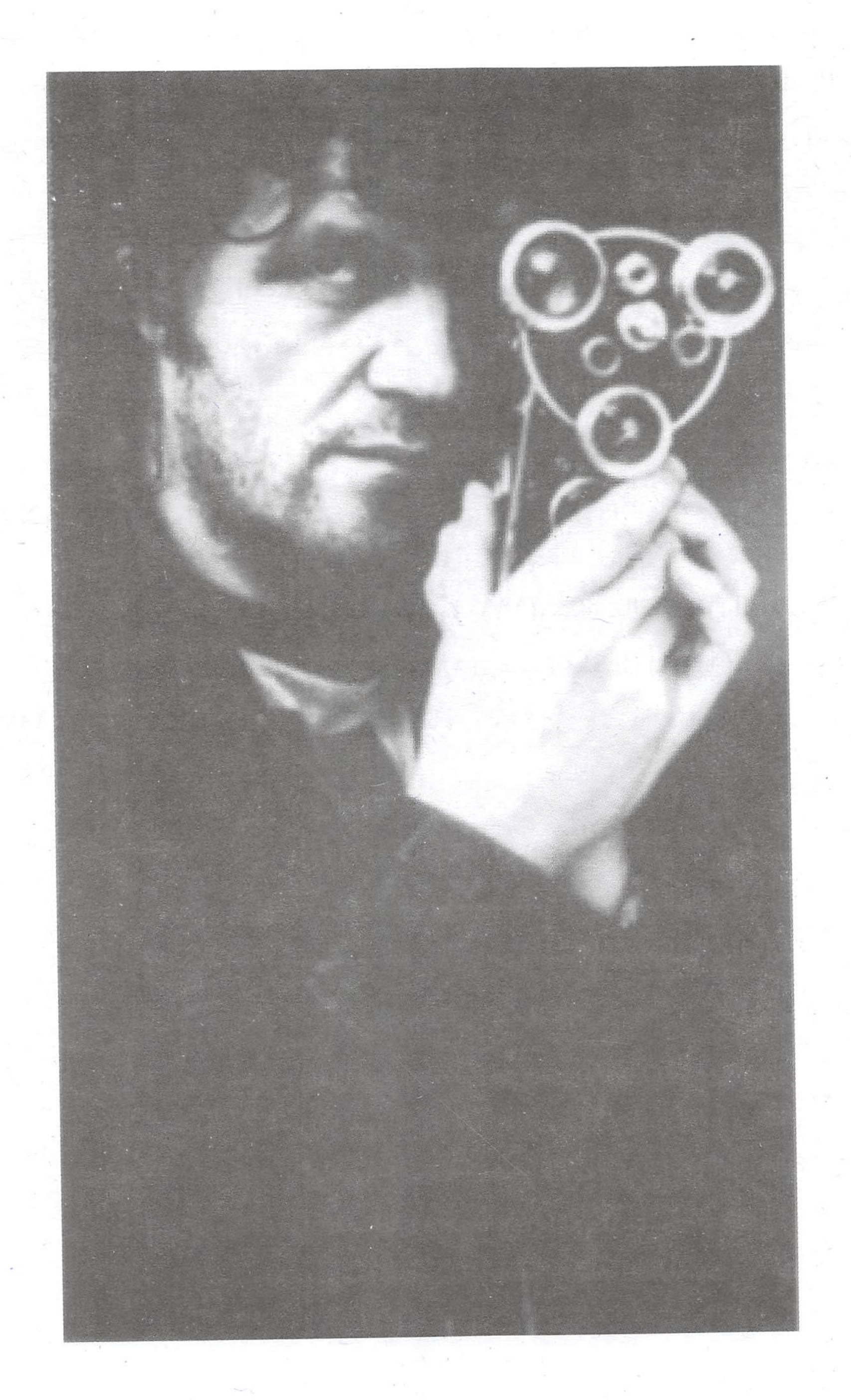
آسيا ضد أمريكا

لا أعرف أين أقف باعتبارى صانع أفلام. عندما أنظر إلى السينما الآسيوية بشكل عام، وإلى السينما اليابانية بشكل أخص، أشعر غالبا كما لو كنت فلاحا أتى لتوِّه إلى المدينة مرتديا أحلى ملابسه، ولكنه لا يزال يشعر بعدم الراحة بينهم. والأمر سيَّان عندى، ولكن هذا لا يعنى أننى اشعر بالقرب من السينما الأمريكية. إنها منمذجة أيضًا، شديدة الدوجماتيقية، لابد أن يكون هناك بطل، عائلة، أناس سود،

ومناظر لوجبات أكل... إلخ. إنها سينما تقييدية بشكل مبالغ فيه، وبالاضافة إلى ذلك، تستطيع السينما الآسيوية أن تفعل شيئاً لا تتمكن السينما الأمريكية من فعله: التحكم فى استغلال الزمن. ففى السينما الأمريكية لو أن هناك أكثر من عشر ثوانٍ من الصمت، سيتململ الناس. فى آسيا، لدينا علاقة أكثر طبيعية وصحية مع الزمن. فى النهاية، هى مسألة ضبط مجال. بالنسبة للأمريكيين، أتمنى لك قضاء وقت ممتع تعنى التمتع بديزنى لاند، بينما لدى انطباع بأننا يمكننا تمضية وقت ممتع مع لعبة البينج - بونج. أخيراً، أظن أن المال هو ما يتحكم فى كل أسلوب ثقافة للتصوير، وهذا أمر مثير للشفقة.

أفلام كيتانو

عنف رجل بوليس (١٩٨٩)، نقطة غليان (١٩٩٠)، منظر بالقرب من البحر (١٩٩٢)، سوناتا (١٩٩٣)، حصلت على شيء (١٩٩٤)، عودة أطفال (١٩٩٦)، أعمال نارية (١٩٩٧)، صيف كيكو جيرو (١٩٩٩)، أشقاء (٢٠٠٠).



إمير كوستوريكا

ولد عام ١٩٥٤ ، سراييفو، يوغسلافيا

فى مشوار بستة أفلام فقط، حاز إمير كوستوريكا، ليس مرة واحدة، وإنما مرتين، الجائزة الكبرى لمهرجان كان السينمائى، أكثر الجوائز اشتهاء بالنسبة لأى مخرج سينمائى. لكن ربما يعد الشىء الأكثر تأثيراً فيما يتعلق بكوستوريكا هو: كيف ينفرد بذلك النجاح. معظم مقابلات هذا الكتاب قد حدثت فى غرف فندقية أو فى أجنحة هادئة منعزلة. لكن عندما تقابلنا عند عرضه - لفيلم - قطة سوداء، قطة بيضاء (Black Cat'White Cats) اقترح أن يتم اللقاء فى مقهى أسفل شقته بباريس. خشيت من إزعاج الناس الذين يتعرفون إليه كل خمس دقائق، ولكن ذلك لم يحدث.

ربما يبدو كوستوريكا بالرجل الذى لا يمكن التعرف إليه فى الحال، لكن أفلامه فى معظمها هى بالفعل كذلك. لو أنك لم تشاهد أبداً فيلما من أفلامه، حاول أن تتخيل شيئاً ما بين سيرك الخواتم، الثلاثة الغجرى وفعل سوريالى سحرى. ربما لا تستطيع، وهذا ما يجعل هذا المخرج اليوغسلافى، المولد أصيلا للغاية. ربما من المغرى تأمل أن كل فوضاه المنظمة، هى فوضوية إلى حد التنظيم، وأن المصادفة لها دور عظيم فى إبداع هذه الأفلام الشعرية وغير المتوقعة. ولكن كما يمكن أن تلاحظ من درسه، أنه بينما ظل إمير كوستوريكا مدفوعا بهياج روحه السلافية، فإنه يمتلك بالتحديد كل الصرامة والدقة اللتين يشتهر بهما المخرجون الأوربيون الغربيون.

فصل أساسى مع إمير كوستوريكا

فكرة القيام بتعليم شخص ما كيف يصنع فيلما، هى فكرة طموح ومثيرة أيضًا، لكنها، فى رأى، ليست واقعية نهائيا. لقد قمت بتدريس السينما لمدة عامين فى جامعة كاليفورنيا فى نيويورك؛ وانتهى الأمر بإحساس بأنه من المستحيل تقديم أية مؤشرات حقيقية عن السبيل لصنع فيلم. ومع ذلك، أعتقد بأنه من الممكن عرض أفلام معينة وتحليلها، مع أمثلة محددة لمناظر أو اللقطات، كى يبين كيف يستخدم كل مخرج موهبته كى يصنع فيلما.

بالنسبة لى، أؤمن أن الدرس الأول والأكثر أهمية لمخرجى المستقبل هو؛ تعليمهم كيف يصيرون مؤلفين، كيف يتعلم وضع رؤيته أو رؤيتها داخل الفيلم. قبل كل ذلك، تعد السينما فنا تعاونيا، حيث تتعامل باستمرار مع الشكوك والآراء المختلفة للآخرين. ولدى صناع السينما الشبان غالبا أفكار كثيرة رائعة ولكن مع خبرة قليلة للغاية، وما يحدث أن أفكارهم هذه تتكسر عندما يواجهون متطلبات الواقع. ولكى نتجنب ذلك، عليك أن تكون قادرا على فهم من أنت، ومن أين أتيت، وكيف لكل هذه الخبرة أن تترجم إلى لغة فيلمية.

فعلى سبيل المثال، لو أنك نظرت إلى أفلام فيسكونتى (Visconti)، سترى فى الحال أسلوب إخراجه المتأثر بحقيقة إخراجه للأوبرات. نفس الشىء مع فيللينى (Fellini): فيمكنك أن تلاحظ المصمم الرسام خلف المخرج. ومن الواضح أن الطريقة التى كبرت بها فى شوارع سراييفو، فى اتصال متواصل مع الناس، ومشحونًا بطاقة نهمة لا تشبع، قد أثرت فى مشوارى الخاص بالسينما. بدراسة كل أفلام صانع فيلم وبفضول، حتى - منذ - الدقائق الخمس الأولى، ستلاحظ أن لكل منهم طريقته الخاصة فى كيفية بناء فيلمه. لو أنك من ثم ميزت وقارنت بين كل اتجاهات صانعى الأفلام، فى النهاية ستكون قادراً على تحديد طريقك الخاص.

بـرنـامجـى

تقدم كل فترة من تاريخ السينما درسا مختلفاً لمن يريد دراسته. فمثلا، دائماً ما أبدأ مع طلابى بعرض فيلم الأطلنطى (L'atalante) لجان فيجو (Jean Vigo) لأننى أحس أنه يمثل أفضل توازن ممكن ما بين الصوت والصورة. لقد صور هذا الفيلم فى الثلاثينيات المبكرة، حيث كان كل شىء لا يزال جديدا نسبيا، وكان الصوت والصورة يستخدمان بقدر كبير من الحذر والاعتدال. الآن، عندما أشاهد أفلاما حديثة، أصدم من كيفية امتزاج كلا العنصرين. فهناك مبالغة منظمة أراها غير صحية على الإطلاق. بعد الأطلنطى، سأنتقل بشكل عام إلى جان رينوار (Jean Renoir) – وفيلم – قواعد اللعبة (Larègle du Jeu) الذى أعتبره شخصيا التحفة الأعظم فيما يتعلق بالإخراج السينمائى. بالنسبة لى، يعد هذا الفيلم ذروة الرشاقة فى التعليق، بتأطير منفذ بأبعاد بؤرية لا هى طويلة ولا قصيرة، دائماً مغلفة برؤية إنسانية، بغنى بصرى رائع وبعمق عظيم للمجال. أكثر من ذلك، لقد كان رينوار – وربما حتى والده، المصور التشكيلى – الذى أثر فى مزاجى للخلق الدائم للتأطير شديد العمق وشديد الغنى. حتى وأنا أصور لقطات قريبة، فهناك شىء ما يكمن خلفها؛ فالوجه دائماً موصول بالعالم الذى حوله.

إذا عدت إلى برنامجى، سأنتقل إلى الميلودرامات الهوليوودية للثلاثينيات والدروس المذهلة التى تقدمها المتعلقة بالبنية، البساطة، وكفاءة السرد. كانت هناك أيضاً السينما الروسية بحسها الرياضى الغالب للإخراج، ثم سينما ما بعد الحرب – الثانية الإيطالية مع فيللينى بطريقته فى ربط جماليات ممتازة مع نوع من الروح المتوسطية التى تجعل من فيلم ما، متذبذبا وجذابا مثل عرض سيرك. أخيرا، هناك السينما الأمريكية للستينيات والسبعينيات، والطليعة، وبأسلوب حديث على نحو حازم للسينما، حتى إن مخرجين مثل سبيلبرج (Spielberg) ولوكاس (Lucas) قد انتقلا بها إلى خطة أخرى فى الثمانينيات.

حضور الحياه داخل الصورة

كانت أفلامى الأولى كطالب خطية بدقة. كانت تمتلك تماسكًا رائعًا على المستوى الفنى لكنها لم تكن مثيرة للمشاهدة. وأعتقد أن واحدا من الدروس الأساسية التى تعلمتها أثناء دراستى السينمائية فى تشيكوسلوفاكيا، كان المدى الذى تقف عنده السينما بين كل الفنون الأخرى فيما يتعلق بجانبها التعاونى. لا أتحدث فقط عن فريق العمل الذى يصنع الفيلم وإنما أيضًا ما يوضع أمام الكاميرا، ما يصنع روح المنظر ويبعث فيه حياة. اكتشفت باعتبارى مخرجًا أننى أملك مجالا متسعا من عناصر تحت تصرفى حتى إننى من أحشد نوعا من الفيسفساء حتى ينعبث وهج فريد فيبعث الحياه فى المنظر. هناك شىء ما موسيقى جدا يتعلق به، كما لو، فى استخدام أنواع مختلفة من الصوت، كنت أحاول خلق إحساس متناغم داخل لا شعور المتفرج وليس نقل رسالة منطقية ذهنية. وهذا يفسر لماذا أستغرق قدرا كثيرا من الوقت فى تحضير كل لقطة ودائما ما أتأنَّى فى تصويرى. أحاول أن أجعل كل مجال العناصر المختلفة متوافقا مع كل مجال المستويات المختلفة إلى أن تبرز العاطفة المطلوبة عبر الصورة. وهذا يفسر أيضًا كل هذه الحركة الكثيفة فى أفلامى. أكره فكرة إيضاح مشاعر الشخصيات عبر الحوار. أشعر أن العواطف المعبر عنها بالكلمات بديلا عن الأفعال هى أداة بسيطة اختارتها السينما مرارا وتكرارا فى غالب الأحيان. إنها مثل المرض. لهذا أحاول أن أجعل شخصياتى تتكلم قليلا بقدر الإمكان، وإذا كان عليها أن تتحدث، أتأكد من أنهم أو الكاميرا سيكونون فى حالة حركة. هناك منظر واحد فى – فيلم – قطة سوداء، قطة بيضاء ما زلت شديد الإعجاب به على وجه الخصوص. إنه منظر لممثلين اثنين يتشبثان بخاتم مطاطى ويعترف كل منهما للآخر بحبهما. فالطريقة التى صورت بها المنظر هى أن يدور الخاتم ويصاحب حركته حركة للكاميرا. وعندى، أن هذه الحركة الدائرية – فالدائرة هى الشكل الهندسى الأكثر روعة فى العالم – جعلت اللقطة ساحرية بخلاف الكلمات التى يمكن أن تقولها الشخصيتان الاثنتان كل منهما للآخر.

ذاتية كمبدأ

الخطأ الأسوأ الذى يمكن لصانع أفلام شاب أن يرتكبه هو الاعتقاد بأن السينما هى فن موضوعى. فالسبيل الوحيدة الصحيحة كى تصبح مخرجا ليس فقط فى امتلاكك لوجهة نظر شخصية وإنما أيضًا أن تفرضها داخل الفيلم، على كل مستوى. فأنت تصنع فيلمك، كما لو أنك تصنعه لنفسك، دائمًا على أمل، بطبيعة الحال، أن ما احببته فيه، سيحبه أيضًا الآخرون. لو إنك حاولت صنع فيلم للجمهور، فأنك لن تفاجئهم. ولو أنك لم تفاجئهم، فإنك لن تجعلهم يتأملون أو يتطورون. ولهذا، يعد الفيلم أولا وأخيرا فيلمك. هل عليك كتابة السيناريو بنفسك كى تصير المؤلف الحقيقى للفيلم بأكمله؟ لا أعتقد ذلك. بل على العكس، فأنا أؤمن بأن لديك حرية أروع للحركة لو أن كل ما تفعله هو الفيلم. عادة ما أعيد معالجة سيناريو شخص آخر، ولكن فى موقع التصوير، أضيف الكثير من نفسى حتى أقوم على نحو منظم بمباشرته. فالسيناريو هو مجرد أساس، ركيزة أتكئ عليها لبناء هندسة الفيلم. لم أسمح لنفسى إطلاقا بأن أظل محبوسا داخل النص؛ أظل منفتحًا على الأفكار الجديدة التى يقدمها الممثلون أو ظروف التصوير، وفوق كل ذلك، ودائما ما أتأكد أن الفيلم سيحتوى على كل أنواع نفس العناصر الشخصية. وهذا يفسر الوجود الدائم للهائمين، للأعراس، لفرق موسيقية نحاسية، وأشياء أخرى دائمًا فى أفلامى. فهذه هى وساوسى التى تظهر بانتظام، تشبه قليلا حمامات السباحة فى لوحات هوكنى (Hockney) التشكيلية. فالعناصر هى دائمًا ذاتها، ولكننى أعيد وضعها بشكل مختلف فى كل مرة كى تروى حكاية أخرى. على مستوى تكنيكى أيضا، يعد إخراجى ذاتيًا تمامًا. فكل مخرج يواجه من الناحية الأساسية، معضلة عندما يحين وقت وضع الكاميرا. فلابد أن يكون هناك قرار فنى يتخذ معتمدًا على منطق ما وحتى تأويل أخلاقى أو اعتمادًا على غريزة نقية. ودائمًا ما أجعل غريزتى ترشدنى ولكننى أتفهم الآخرين عندما يجدون أن المنطق أكثر ضمانا. على أية حال، ليست هناك بالفعل قواعد - نحوية - سينمائية. أو بالأحرى هناك مئات منها، طالما أن كل مخرج يبدع قواعده أو يبتكر قواعده الخاصة.

على الكاميرا أن تقرر كل شيء

عندما أقوم بتحضير منظر ما، دائمًا ما أبدأ بتحديد موضع الكاميرا، طالما أنني أؤمن بأن الإخراج يتضمن أولاً وقبل كل شيء التحكم في المكان، وماذا تريد أن تراه داخل هذا المكان. هذا هو أساس كل سينما. الآن، يجب أن يمارس هذا التحكم في المكان عبر الكاميرا. وعلى الممثلين أن يمتثلوا للتأطير السابق التحضير، وليس لأي طريقة أخرى. فأول كل شيء، ولأسباب عملية، فإن من الأيسر أن تطلب من ممثل ما أن يتكيف مع المحددات البصرية عن التكيف مع الجانب التكنيكي من أفكار الممثل. وحينها، ستقوم الكاميرا بمساعدة المخرج في توجيه الممثلين، بمعنى، لو أنه يعرف كيف يفرضها كعين للمنظر، فإنه يعطي للممثلين نقطة مرجعية تجعل من كل شيء بسيطا وواضحا. فالكاميرا هي حليف المخرج طالما أنها مصدر قوته؛ إنها النقطة التي يحدد على أساسها كل قراراته حتى، ولو كانت مع ذلك، اعتباطية.

في رأيي الخاص، فإن الخطأ الذي يرتكبه المخرجون المبتدئون هو التعامل مع السينما باعتبارها شكلاً من مسرح مصوَّر؛ فيكونون شديدي الامتنان لعمل الممثلين، حتى إنهم يجعلون منه الأفضلية ولا يتمكنون من فرض وجهة نظرهم البصرية. وعادة ما يشتغل هذا الميل ضدهم، طالما أن الممثلين في حاجة لمن يوجههم وفي احتياج للتأطير داخل مكان متغير الحدود. فالمخرج الذي يسمح لممثلين بأن يظلوا مطلقي السراح سيجد نفسه في الحال ضعيفا وغير حاسم، وسيسبب ذلك لهم الذعر والهلع.

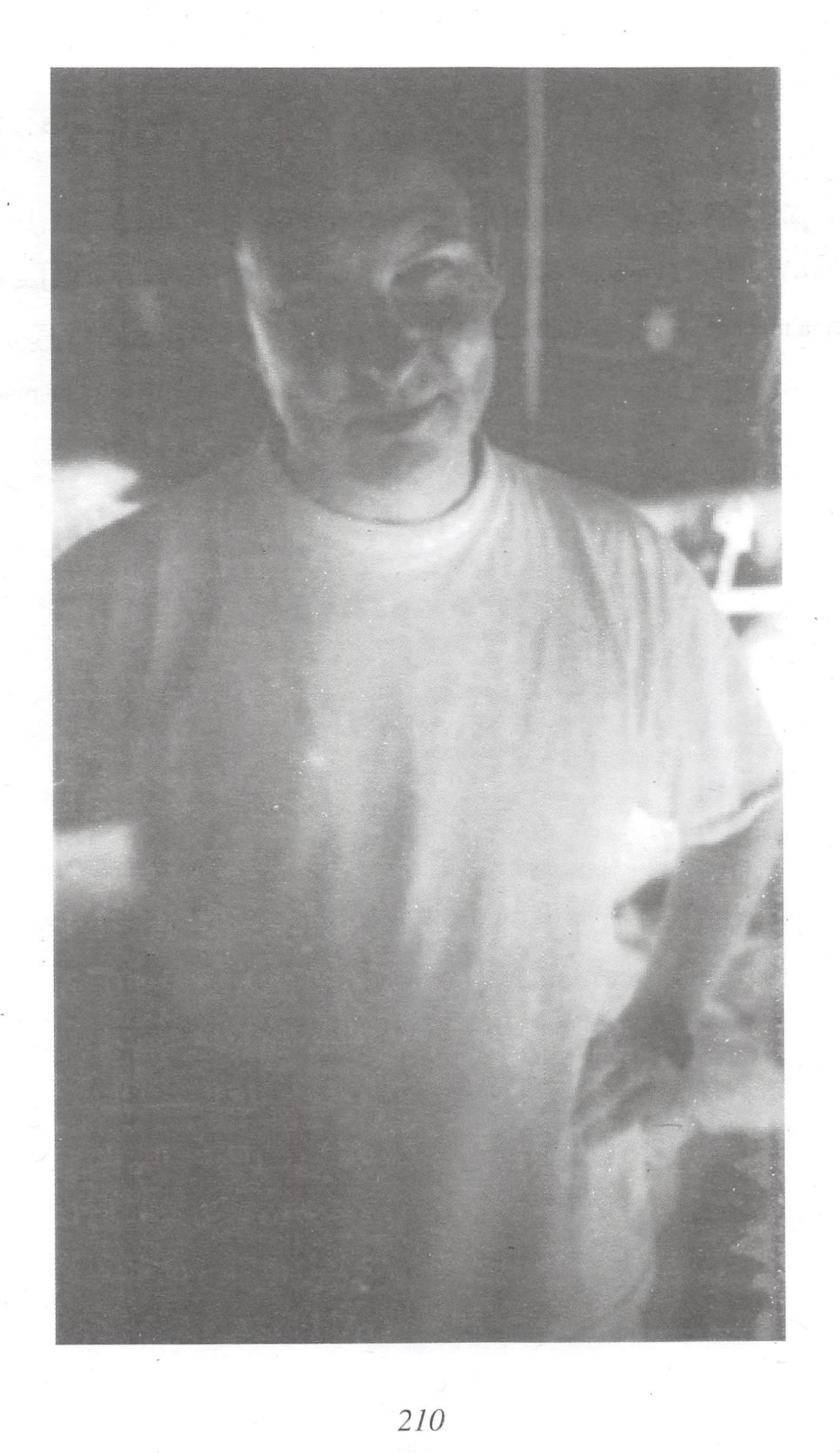
في نفس الوقت عليك تجنب ضيق الأفق، فعندما يكون من المهم للغاية الاقتراب الملموس من تصوير منظر ما، فإنه من الأهمية القصوى أيضًا، أن تصير مستقبلا لمفاجآت وأفكار من خارجك. وبينما أعرف دائمًا ما سيكون عليه المنظر الذي أريده، فمن النادر أن أتمكن من تخمين ما سيتبدَّى عليه في النهاية.

أقترب من كل فيلم كما لو أنه أول فيلم

لأى مخرج هدف جمالى واحد فحسب عند صنع فيلم: أن يتحفز بما ينوى تصويره. أعرف أنه منظر رائع عندما أشعر بدقات قلبى أسرع، ونفس مبرر صنعى للأفلام هو شعورى بهذا الإحساس. أحتاج للعبور إلى العالم بفعل تقديم الفيلم. وعندما أصنع ذلك، أؤمن بأن ذلك الإحساس يمر عبر الشاشة، وأن المتفرج سيشعر به بدوره. ولتحقيق هذا، برغم ذلك، أعتقد أنك فى حاجة للاقتراب من كل فيلم كما لو أنه فيلمك الأول. تجنب الوقوع فى الروتين، ولا تقف أبداً للاستكشاف أو للاستنباط. ومع الخبرة، صار الأمر سهلا للغاية أن تعود للعادات القديمة وللتغير البسيط للعدسات كى تخلق ديناميكية جديدة. لكن عليك أن توقف نفسك عن فعل ذلك. فمثلا، أرفض دائمًا تغطية منظر ما. فأقرر طريقة واحدة للتصوير وأثابر عليها، حتى لو أن ذلك سيسبب صداعا أثناء التوليف. فإنه تحدٍ متواصل، ولكنه يجبرنى على التفكير فى القرارات التى عليَّ اتخاذها فى موقع التصوير. ولا أتردد أبداً فى الدفع بأى فكرة إلى منتهاها. هناك أوقات عندما كنت أجادل بشأن رد الفعل المتأخر للقطة، لكننى أجبرت نفسى على سبر الغور إلى أقصى حد، للدخول إلى القلب، لنفسى جوهر المنظر. وهذا يفسر كيف انتهت بى الحال إلى تصوير خمس عشرة أو عشرين لقطة من أجل لقطة واحدة. أعرف أن ذلك كثير جدا. إنه عدد ضخم. وهو مخيف بالنسبة للمنتج. ولكن عندما أكتشف أن ستانلى كوبريك (Stanley Kubrick) يصور خمسين لقطة فى فيلمه الأخير، فذلك يبعث الطمأنينة فى نفسى.

أفلام كوستوريكا

هل تتذكر دوللى بيل؟ (Sjeccas lise, Dolly Bell) (١٩٨١)، عندما كان أبى فى رحلة عمل (O Tac na Sluzbenom Putu) (١٩٨٥)، زمن الغجر (Dom Za Vešanje) (١٩٨٩)، حلم أريزونا (١٩٩٣)، تحت الأرض (١٩٩٥)، قطة سوداء، قطة بيضاء (Cma mackas beli macor) (١٩٩٨)، ثمانى قصص سوبر (٢٠٠١).



لارس فون ترايير

ولد عام ١٩٥٦، كوبنهاجن، دينمارك

لا تعنى كلمة "حلول وسط" الكثير بالنسبة لـ"لارس فون ترايير"، فهو رجل المبالغات، وغرابة الأطوار أيضًا. حتى برغم دخول فيلمه تكسير الأمواج (Breaking The Waves) فى المسابقة الرسمية لمهرجان كان عام ١٩٩٦، فإنه لم يكترث، لأنه كان يخشى الطيران. فسارعت ممثلته الأولى فى الفيلم بالاتصال التليفونى به مباشرة عند العرض كى تدعوه يستمع إلى رد فعل المشاهدين. عندما تم اختيار فيلميه التاليين الأغبياء (The Idiots) وراقص فى الظلام (Dancer in the Dark) للعرض مرة أخرى فى مهرجان كان، أصر فون ترايير على القيام بأطول رحلة طريق عبر أوربا بداية من الدانمرك إلى جنوب فرنسا فى سيارة نوم. وما إن تواصلت أفلامه، حتى أحب فون ترايير أن ينتقل من طرف متطرف إلى آخر. لو أنك نظرت إلى تطوره باعتباره مخرجًا من عنصر جريمة (The Element of Crime) حتى "راقص فى الظلام" ستجد أنه ليس هناك منطق غير رغبة ظاهرة فى إبداع السينما على نحو متواصل. فى ١٩٩٥، أقنع فون ترايير مجموعة من زملائه صناع السينما الدانمركيين للتوقيع على ميثاق دوجمة ٩٥، سلسلة دقيقة مميزة من القيود والقواعد التى يلتزم بها هو وزملاؤه فى أفلامهم (انظر الميثاق فى إطار الدرس). مخرجون قلائل من بلدان أخرى قاموا باتباع هذه المنظومة، غالبًا بعد نجاح توماس فينتربرج (Thomas Vinterberg) فى فيلمه احتفال (Celebration) عام ١٩٩٨. وبدأ أغلبهم فى تطبيق الميثاق بارتباك كلى.

أعـترف بأننى توقعـت مقـابلة رجـل كثـير الجـدال، شخص منعـزل. رغم ذلك، لا أستطيع أن أدعو فون تراير بالمتساهل ولا بالدافئ على نحو خاص، فقد فوجئت أن شخصا قضى بوضوح وقتًا طويلاً للتفكير فى العناصر التكنيكية للسينما، يستغرق الكثير للحديث عن الفيلم باعتباره خبرة عاطفية على نحو صاف.

فصل أساس مع لارس فون تراير

السبب الذى جعلنى أبدأ فى صنع الأفلام، فى البداية، كان أننى أرى صوراً فى ذهنى. كانت لدى تلك الرؤى، التى شعرت بأنها تدفعنى كى أترجمها من خلال كاميرا. وأظن أنه مبرر وجيه كى أبدأ فى صنع الأفلام. الآن، مع ذلك، إنه أمر مختلف كليا: لا تأتينى صور فى ذهنى على الإطلاق، وصار صنع الأفلام بالفعل طريقا عندى لخلق تلك الصور. إنه ليس مبررى لصنع السينما هو الذى قد تغير وإنما تجاهى لصنعها. فما زلت أرى صورا، لكنها صور مجردة، على عكس ما حدث من قبل، عندما كانت ملموسة للغاية. لا أعرف كيف حدث ذلك؛ أعتقد أن ذلك نتيجة أننى أصبحت أكبر، نتيجة للنضج. أظن أنك عندما تكون أصغر، يعد صنع الأفلام عبارة عن أفكار ونماذج، ولكن بعد ذلك، ما إن تصير أكبر سنا، تبدأ فى التفكير أكثر بالحياه، وتقترب بطريقة مختلفة من عملك، وهذا ما يسبب التغير.

وبرغم ذلك، أقول لنفسى، إن صنع الأفلام هو دائمًا عمل عواطف. ما لاحظته عن المخرجين العظام الذين أعجبت بهم هو أنك لو عرضت لى خمس دقائق لأحد أفلامهم، سأعرف أن عواطفهم هناك داخلها. ومع ذلك فمعظم أفلامى مختلفة جدا، أعتقد أننى أستطيع الزعم بنفس الشىء، وأعتقد أن ما يربط بينها جميعا هى العاطفة.

فى حالتى، لم أخطط أبدًا لصنع فيلم كى أعبر عن فكرة خاصة. وأتفهم كيف يمكن لأحدهم أن يراها بهذه الطريقة مع أفلامى الأولى، لأنها تظهر باردة قليلا وحسابية، لكن حتى فى هذه الأفلام، فى العمق منها، كانت دائمًا تعبيراً عن العواطف بالنسبة لى. والسبب الذى يجعل أفلامى هذه الأيام تظهر أقوى وتنطق عاطفة، هو فقط، سبب شخصى، أعتقد أننى قد أصبحت مرسلا أفضل للعواطف.

المتفرج؟ ما المتفرج؟

أقوم بنفسى بكتابة سيناريوهاتى. ليست لدى وجهة نظر خاصة عن نظرية المؤلف، رغم أن الفيلم الوحيد الذى عالجته عن سيناريو كتبه شخص آخر هو فيلم لم أحبه نهائيا. لذا أظن أن هناك فارقا بين كتابة مادتك وبين معالجة مادة شخص آخر. ولكن كمخرج، عليك أن تكون قادرا على أخذ عمل كاتب، وأن تجعله خاصًا بك تمامًا. ومن ناحية أخرى، يمكن الزعم بأنه حتى عندما تكتب لنفسك، فإنه دائمًا ما يعتمد على شىء ما سمعته أو رأيته، وبالتالى، بمعنى ما، فإنه ليس ملكك بالفعل. وكل ذلك هو أمر اعتباطى قليلا بالنسبة لى.

ما أشعر به بقوة، رغم ذلك، هو أن عليك صنع فيلم من أجل نفسك وليس من أجل الجمهور. لو أنك بدأت التفكير فيما يخص الجمهور، أعتقد أنك ستضل وستفشل بشكل حتمى. بطبيعة الحال، لا بد أن تتملكك رغبة فى الاتصال مع آخرين، ولكن أن تقيم فيلما كاملا على ذلك فلن ينجح الفيلم إطلاقا. عليك أن تنجز فيلما لأنك تريد ذلك، وليس لأنك تعتقد أن الجمهور يريده. إن ذلك فخ، وهو فخ رأيت كثيرًا من المخرجين يقعون فى حبائله. أشاهد فيلما وأعرف أن المخرج قد أنجزه من أجل أسباب خاطئة، إنه لم ينجزه لأنه بعمق يرغب فى ذلك.

هذا لا يعنى أنه لا يمكنك إخراج أفلام تجارية. إنه فقط يعنى أن عليك أن تحب الفيلم قبل أن يحبه الجمهور. فمخرج مثل ستيفن سبيلبرج (Steven Spielberg) قد أخرج أفلاما تجارية جدا، ولكننى متأكد بأن كل الأفلام التى صنعها هى أفلام أراد هو أولاً وقبل كل شىء أن يرى نفسه فيها. وهذا سبب نجاحها.

كل فيلم يخلق لغته الخاصة

ليست هناك قواعد لصنع الأفلام. فكل فيلم يخلق لغته الخاصة. فى أول فيلم قمت بإخراجه، كل شىء كان مدونا فى سبورة القصة حتى آخر تفصيلة. ففى فيلم أوربا (Zentropa)، مثلا، لم تكن هناك لقطة غير مدونة فى السبورة، لأن ذلك كان

ذروتى فى "التحكم الغريب" تلك الفترة. فقد كنت أصنع أفلاما تكنيكية للغاية، وأردت التحكم فى كل شىء، والذى جعل من التصوير عملية مؤذية بالفعل. كما أن النتائج لم تكن بالضرورة أفضل. فى الواقع، فإن فيلم أوربا يعد ربما الفيلم الذى كرهته أكثر حتى اليوم.

المشكلة فى رغبتك فى التحكم فى كل شىء هو؛ أنك عندما تدون فى السبورة وتخطط لكل شىء، فإن تصويره يصبح ليس شيئًا أكثر من واجب. والجزء المرعب فى ذلك هو أن ننتهى بك الحال إلى تحقيق سبعين بالمائة - لو أنك محظوظ - مما كنت تحلم به. وهذا يفسر أن طريقتى الآن فى صنع الأفلام أفضل. فى فيلم مثل الأغبياء (Idiots)، مثلاً، لم أضع أبدًا وقتًا مفكرًا فى كيفية تصويره، حتى أصوّره بالفعل. فلم أخطط أى شىء أبدًا. كنت هناك فحسب، واصور ما أراه. عندما تفعل ذلك، فأنت بالفعل تبدأ من الصفر، وكل شىء يحدث يعتبر موهبة. لذا فلا يوجد إحباط على الإطلاق. بالطبع، هذا يبرز من حقيقة أننى كنت أصور نفسى، وبكاميرا فيديو صغيرة. بل إنها لم تكن الكاميرا على الإطلاق؛ لقد كانت عينى، كانت مشاهداتى. لو أن ممثلاً ما قال شيئًا إلى من على يمينى، كنت فقط أستدير إليه، ومن ثم أستدير إلى الممثل الآخر عندما يجيب، وربما أستدير أيضًا على اليسار لو أننى قد سمعت شيئًا ما يحدث هناك. بالطبع، هناك أشياء تفقدها مع هذا التكنيك، لكن عليك أن تختار. إحدى المزايا العظيمة للتصوير بالفيديو هو أن الوقت ليس عامل مخاطرة، فبعض من المناظر التى تنتهى بها الحال إلى دقيقة واحدة فى الفيلم تم تصويرها فى ساعة، وهى طريقة هائلة للعمل. (يقصد تراير هنا طبعًا العمل بكاميرا ٣٥ مللى وليس بكاميرا الفيديو - المؤلف). لذا من أجل الحفاظ على الوقت، ثابرت على العمل بكاميرا الفيديو. فإنه من الرائع أن تكون قادرًا على أن تصور وحسب، تصور، تصور. إن ذلك يجعل إجراء بروفات عملاً عقيمًا. وأستغل بعضا من وقت قبل التصوير لمناقشة الشخصيات، ثم يعرف الممثلون من السيناريو كيف يجرى الحدث، ثم بعدها نبدأ التصوير. وربما نقوم بالتصوير عشرين مرة. ولن ينتابك أى ضيق بشأن المعنى، على نحو بصرى أقصد، حتى تدخل غرفة التوليف.

للكل قواعده

يبدو أن كثيرا من الناس يعتقدون أن قواعد دوجما ٩٥، قد تم إقرارها كرد فعل على الطريقة التي يصنع بها الآخرون أفلاما، كما لو أنني أحاول وضع مسافة بينهم وبيني، كي أظهر أنني مختلف. وهذه ليست القضية. ففي الواقع، ولا يمكن أن تكون القضية لأنني، حقيقة، ليست لدى فكرة عن كيف يصنع الآخرون أفلاما. فلا أذهب أبدا لمشاهدة أفلام؛ فأنا جاهل تماماً بما يجرى فى أى مكان آخر. لذا فهذه القواعد قد برزت كرد فعل على عملى الخاص، فعلياً. إنها سبيل كى أضع نفسى داخل أمور أكثر تحديا. إنه لابد أن يثير صدى متكبرا، ولكن الأمر يشبه كما لو كنت حاويا فى سيرك، وتبدأ بهذه البرتقالات الثلاث، وبعد أن تقوم بذلك لمدة سنتين، تبدأ فى التأمل "هممم، سيكون الوضع أحلى لو كنت على حبل دقيق فى نفس الوقت..." لذا كان الأمر يشبه تلك الحالة قليلا. تصورت أننى بتبنى هذه القواعد، سنكتسب خبرات جديدة، وهذا ما حدث بالضبط.

وكى أقول الحقيقة، كنت دائماً شديد الحيطة بشأن ما أشعر بأننى أستطيع فعله وما لا أستطيع فعله. وتبدو قواعد الدوجما بالفعل لا شىء إذا قورنت بالقواعد غير المكتوبة التى خلقتها لنفسى فى مثل، دعنى أقول، عنصر – من – جريمة – فليست هناك – حركة – بانورامية أو تحريك للكاميرا لأعلى أو لأسفل (Tilt) فى عنصر – من – جريمة. لقد منعت نفسى من فعل ذلك. فإننى أستخدم فقط الحركة كرين ولقطات الدوللى، وفقط على نحو متفرق، ولا أقوم أبداً بتجميعها معا. هناك قواعد مسكوت عنها مثل تلك، التى انبثقت من، لا أعرف، عقل مريض، فإننى خائف! على نحو أكثر جدية، أعرف أنه لابد أن يثير صدى ميكانيكيا للغاية، لكننى أعتقد أن إقامة قواعد هو اتجاه ضرورى لأي فيلم لأن المسألة الفنية هى مسألة تحديد. والتحديد يعنى وضع قواعد لنفسك ولفيلمك.

ويكمن الفارق مع دوجما ٩٥ فى أننا قد قررنا وضع هذه القواعد على ورق، وهذا قد سبب صدمة للكثيرين. ولكننى أعتقد أن معظم صناع السينما، سواء أكانوا واعين بذلك أم لا، لديهم قواعدهم غير المكتوبة. وبمعنى ما أعتقد أن كتابتها على ورق

تخلق أمانة محددة. لأننى - أظن أنها تأتى فى مواجهة أغلب وجهات نظر المخرجين - أحب أن أرى كيف يصنع فيلما ما . وباعتبارى متفرجًا، أحب إلى حد ما الشعور عندما أشاهده بالعملية الإبداعية التى تتخلله. والسبب الذى من أجله قمت باستخدام لقطات التراكنج والكرين فى - فيلم - عنصر - من - جريمة بديلا عن البان والتلت، كان أننى لم أرد إخفاء أى شىء. فاللقطة التراكنج كبيرة، واضحة الحركة، رغم أنه فى معظم الأفلام الأمريكية، يحاول المخرجون إخفاءها. بالنسبة لهم، هى فقط طريقة ملائمة للانتقال من نقطة إلى أخرى، لذا فيجب أن تصير غير محسوسة. ولكننى أحاول عدم إخفاء كيفية حدوث الأشياء، وأشعر إننى غشاش إذا فعلت ذلك. وبذلك الاعتبار، فقد كانت هناك خطوة كبيرة عندما أوقفت استخدام الكاميرا الثابتة وذهبت إلى الكاميرا المحمولة باليد. وفى نفس الوقت، كان بالفعل قرارا فنيا. لقد قام مونتيرى بمشاهدة المسلسل التليفزيونى (Homicide)، الذى استخدم الكاميرا المحمولة باليد، ووافق كلانا على اعتبارها مناسبة لفيلمى القادم، والذى كان تكسير الأمواج. وهكذا فقد كان الأمر يتعلق فى البداية باعتبار أسلوبى. لكن الآن ذهبت إلى أبعد من ذلك، وصار يتعلق بالبعد المتحرر للكاميرا المحمولة باليد الذى أحبه.

دوجما (Dogma) ٩٥ هى مجموعة من القواعد الصارمة تم وضعها فى ربيع ١٩٩٥، من قبل مجموعة من المخرجين الدانمركيين (من بينهم لارس فون ترايير وتوماس فنتر برج، مخرج فيلم احتفال). لقد أقسموا على اتباع القواعد الآتية فى أفلامهم المتعاقبة:

١- يجب أن يدور الفيلم فقط فى أماكن تصوير فعلية، ولا يمكن تهيئة مكان التصوير لذلك (ويتضمن ذلك خلفية المنظر المفتعلة). وعليك استخدام كل ما هو بمكان التصوير.

٢- عليك باستخدام الصوت المباشر فحسب. ويمكنك استخدام موسيقى فقط لو أن الإسطوانة أو شريط الفيديو، أو الراديو أو أيه أداة أخرى ستظهر فى المنظر.

٣- يجب أن تكون الكاميرا محمولة باليد، حتى فى اللقطات الثابتة.

٤- يجب أن يكون الفيلم بالألوان. وممنوع الاستخدام الدرامى للضوء فيجب أن يكون هناك ضوء كاف لرؤية الأشياء بوضوح.

٥- غير مسموح باستخدام أية مؤثرات خاصة.

٦- ليست هناك أحداث مصطنعة (قتل، مسدس.. إلخ).

٧- لا معالجة للزمن والمكان مسموح بها.

٨- غير مسموح بأفلام النوع.

٩- لا يرجع الفضل كله إلى المخرج.

حب الممثلين إلى حد الغيرة

بعد مُضى سنوات قليلة، يمكن لأحدهم أن يخبرك بأننى أسوأ مخرج يدير ممثلين فى كل صناعة السينما. والجميع يمكن أن يكونوا على حق، رغم أننى سأقول عند دفاعى: إن ذلك يرجع إلى نوع من الأفلام التى قمت بإخراجها. ففى فيلم مثل عنصر من - جريمة، كان من الضرورى أن يقف الممثلون هناك ولا يتفوهون بكلمة، أو أن يبدو سلوكهم ميكانيكيا قليلا. فى أفلام مثل هذا، كان الشىء الموجود أهم من الممثلين، بالفعل. ولكن الآن تغير اتجاهى. لأننى أحاول أن أبث حياه أكثر فى أفلامى. وأظن أن تكنيكى باعتبارى مخرجًا قد تطور قليلاً أيضًا. وأدرك أن أفضل طريقة للحصول على شىء ما من الممثلين هو أن تمنحهم حرية. امنحهم حرية وقم بتشجيعهم، وهذا كل ما يمكننى قوله. إنه مثل كل شىء آخر فى الحياه: لو أنك ترغب فى إنجاز جيد لأى شىء، فعليك أن تصير فيه إيجابيا بتطرف وبمقدرة الناس الذين سينجزونه.

فى بداية مشوارى المهنى، شاهدت فيلما وثائقيا عن الطريقة التى يوجه بها إنجمار برجمان (Ingmar Bergman) ممثليه. فبعد كل لقطة، يذهب إلى مجموعة الممثلين ويقول، "آوه .. كان ذلك رائعًا! جميل! خيالى! ويمكنكم تطوير ذلك قليلاً، لكن بالفعل.. معجزًا" وأذكر أننى حاولت أن لا أنهج هذا النهج وأن أرميه بعيدًا. فقد شعرت بأنه

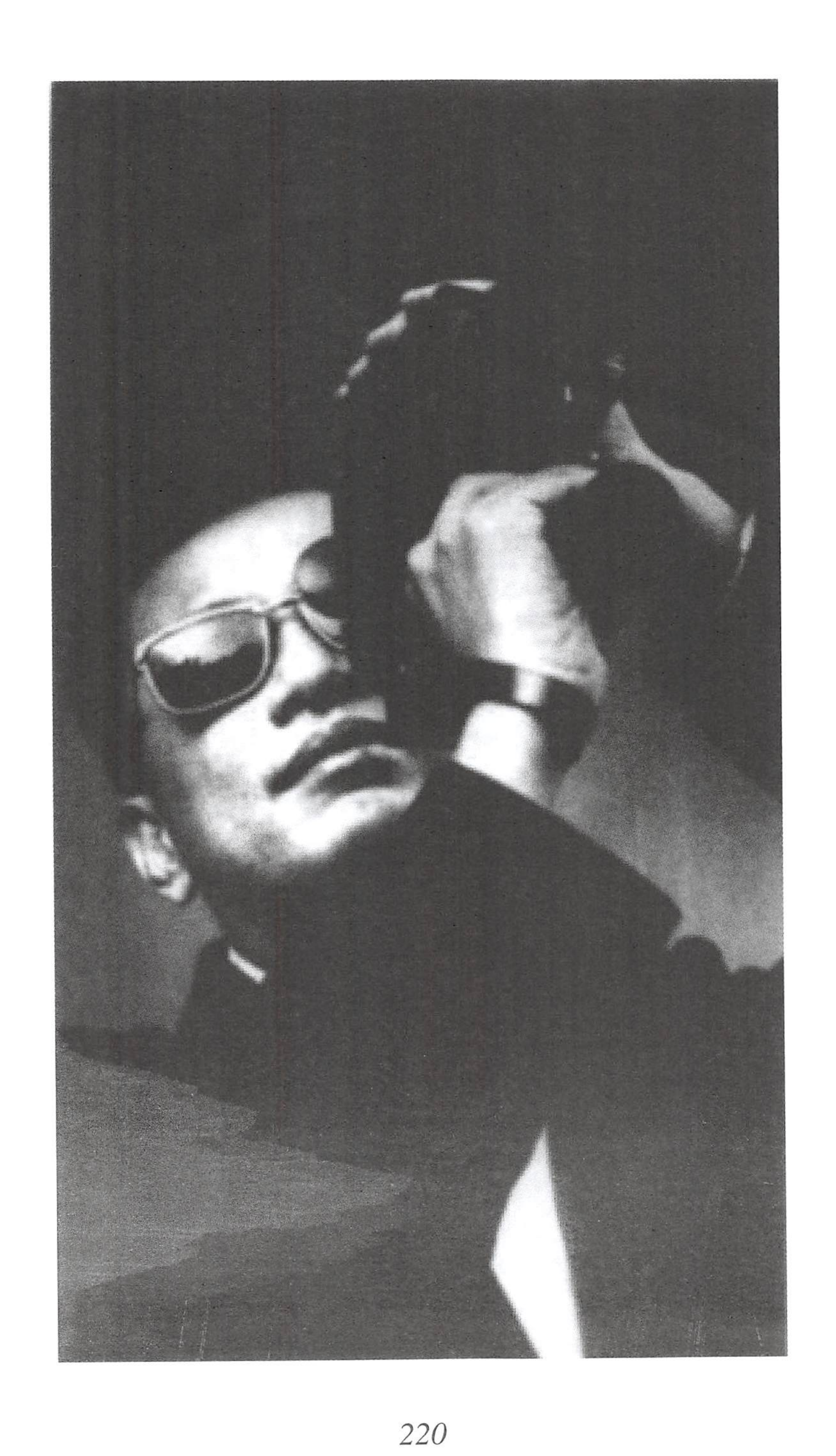
مبالغ جداً ومصطنع، وحسنا، يبدو كاذباً لمخرج شاب سأخر مثلى. ولكن هذه الأيام أدركت أن برجمان كان على حق، فهذا هو التوجه الصحيح. فعليك أن تشجع الممثلين، وعليك أن تساندهم. ولا تخش أبداً من الإكليشيه: فعليك أن تحبهم. بالفعل، عرفت ذلك فى فيلم مثل الأغبياء، على سبيل المثال، فقد أحببت ممثلىً للغاية لدرجة أننى صرت غيوراً. لأنهم قد قاموا بتطوير ذلك إلى علاقة حميمة فيما بينهم، وخلقوا نوعًا من تجمع، أحسست أننى مستبعد منه. ولم يكن من الممكن أن يستمر ذلك طويلاً، لأنه فى النهاية، لأننى صرت غير سعيد حتى إننى لم أرغب فى العمل بعد. فقد كنت مبوزاً مثل طفل لأننى كنت غيوراً. فقد شعرت كما لو أنهم يقضون اليوم بمرح بينما كان علىَّ العمل، كما لو أنهم جميعًا أطفال وكان علىَّ أن أصير المدرس.

ارتقاء وليس تطويراً

من المهم بالنسبة للمخرج أن يرتقى، لكن معظم الناس يخلطون ما بين الارتقاء وبين التطوير وهما شيئان مختلفان. فقد ارتقيت فى عملى لأننى دائمًا أنتقل تجاه أشياء مختلفة. ولكننى أشعر بأننى لم أتطور. ولا أحاول أن أبدو متواضعا عندما أقول ذلك. بل على العكس، بالفعل لأن – من غير المحتمل سماع ذلك – موهبتى الوحيدة باعتبارى مخرجًا هى أننى دائمًا واثق كامل بما علىَّ فعله. كنت واثقا من نفسى عندما كنت فى مدرسة الفيلم، كنت واثقا من نفسى عندما صنعت أول فيلم. لم ينتبنى الشك أبداً عندما يتعلق الأمر بعملى. بالطبع، لابد أن يثور داخلى شك من كيفية استقبال الناس لفيلم من أفلامى، ولكننى أبداً لم أشك أبداً فيما أردت عمله. لم أرد أبداً أن أتطور، ولا أعتقد أن ذلك قد حدث. لكننى عملت وقد تغيرت. ولم ينتبنى خوف فيما أعمل. عندما أرى الطريقة التى يعمل بها كثير من المخرجين الآخرين، فيمكنك أن تروى عن قدر مؤكد من الخوف فيما يتصل بعملهم. ولكن تلك حدود لا أستطيع قبولها. فلدى الكثير من المخاوف فى حياتى الخاصة، كثير. ولكن ليس فى عملى. ولو أن ذلك قد حدث، فإننى سأتوقف عن العمل فوراً.

أفلام تراير

مقطوعة موسيقية (١٩٨١)، صور من تحرير (١٩٨٢)، عنصر - من - جريمة (١٩٨٤)، وباء (١٩٨٧)، ميديا (١٩٨٨)، أوربا (١٩٩١)، تكسير الأمواج (١٩٩٦)، الأغبياء (١٩٩٨)، راقص فى الظلام (٢٠٠٠).



وونج كار - واى

ولد فى ١٩٥٨ ، شنغهاى، الصين

عندما وصلت سينما هونج كونج أخيراً إلى المتفرج الغربى فى نهاية الثمانينيات، تم تنميط أسلوبها بسرعة ومباشرة باعتبارها اتجاهاً تجارياً منضبطاً فى صنع الأفلام، لكن وصول وونج كار - واى قد غير من كل شىء. بنفس الأدوات البصرية التى كان يستخدمها أقرانه لصنع أفلام مجرمى الحركة، بدأ وونج إخراج أفلام شخصية وشعرية بتطرف، متجاهلا قواعد الحكى السردى ومتحديا التقاليد والأعراف الصينية. وقد جرؤ بعض من معاصريه على معالجة المثلية الجنسية بطريقة مباشرة كما فعل فى فيلم سعداء معا (Happy To Gether) فمن فيلمه قطار شونج كنج السريع المسبب للدوار، إلى سحر الألباب فى حالة للحب (In Mood For Love)، يعد عمل وونج حديثا بطريقة لا تصدق وفاعلاً بتميز. بعد مشاهدة فى حالة للحب كتب ناقد صديقى "لم أكن أظن أبداً أننى يمكن أن أتأثر إلى هذا الحد بفيلم لا يتضمن قصة". وهذا التعليق يلخصه بطريقة جيدة للغاية.

يعد وونج كار نوعا ما لغزا. فهو ينمى صورة غامضة عن نفسه، بنظارة شمسية لم يخلعها أبداً، وبأسلوب يجيب عن الأسئلة بجمل قصيرة للغاية، والتى تمنعه من أن ينفس كثيرا، على الأقل مع الصحفيين. وكنتيجة لذلك، تعد مقابلة هذه أكثف حواراتى فى هذه المجموعة. ومع ذلك، فإن إجابات وونج كار - واى الملغزة كانت مفاجأه على أكثر من مستوى، وشديدة التأمل، حتى جاءت تعويضا عن إيجازه.

فصل رئيسى مع وونج كار - واى

السبب الذى جعلنى ألجأ إلى صنع الأفلام له علاقة بالجغرافيا أكثر من أى عامل آخر. ولدت فى شنغهاى، ولكن والدىَّ قد انتقلا للحياة فى هونج كونج عندما كان لدى خمس سنوات. لم يكن الناس فى هونج كونج يتكلمون بنفس اللهجة التى يتحدث بها الناس فى شنغهاى، لذا لم أكن قادرًا على الحديث مع الناس هناك؛ ولم أقم بأية علاقات صداقة. ومن ثم فقد كانت أمى التى تعانى من نفس المشكلة تذهب بى غالبًا إلى الأفلام، لأن هناك شيئًا ما يمكن فهمه خلف الكلمات. إنها لغة كونية تعتمد على صور.

ومثل الكثيرين من جيلى، لهذا، اكتشفت العالم عبر الأفلام ولاحقا من خلال التليفزيون. وفى العشرين عاما الأولى، اخترت التعبير عن نفسى من خلال الأغانى. ومن هذه المدة خمس عشرة سنة اعتمدت على الكتب. ولكننى كبرت مع الصور، ومن الطبيعى أن يشعرنى ذلك بضرورة الذهاب لدراسة بصريات، ذهبت إلى التصميم الجرافيكى لأنه فى تلك الأيام لم تكن هناك مدرسة للفيلم فى هونج كونج. وكان على من يريد دراسة السينما الذهاب إلى أوربا أو إلى الولايات المتحدة. ولم أستطع القيام بذلك. لكننى كنت محظوظا بدرجة ملائمة لتحولى عن المدرسة فى نفس الوقت الذى بدأ فيه المخرجون الشبان الذين درسوا السينما فى أوربا العودة إلى هونج كونج وحاولوا خلق جيل جديد من الفنانين. لذا عملت لمدة عام فى التليفزيون، ثم صرت كاتبا للأفلام وذلك لمدة عشر سنوات قبل التحول إلى الإخراج السينمائى. وفيلمى "فى حالة للحب" يعد العاشر. وبرغم ذلك، لو سألتنى، فإننى لا أعتقد بالفعل أننى أعتبر نفسى مخرجا. فمازلت أرى نفسى كأحد المتفرجين - متفرج يقف خلف الكاميرا. عندما أصنع فيلما، أحاول استعادة الانطباعات الأولى التى انتابتنى باعتبارى عاشقًا للسينما، كما أننى أؤمن بأننى أصنع الأفلام من أجل الجمهور، أولاً وأخيرًا. لكن الأمر يتجاوز ذلك الحد، بالطبع. فذلك ليس السبب الوحيد. فهو واحد من الأسباب. والأسباب الأخرى هى شخصية للغاية، وحسنا، سرية جداً.

المكان يأتى قبل الحكاية

أكتب سيناريوهاتى بنفسى. وليس هذا، حالة ذاتية، وليس موضوعا يتعلق بأن تصير مؤلف الفيلم... فى الحقيقة، حلمى الأكبر هو أن أستيقظ فى الصباح ويكون لدى سيناريو فى انتظارى على مكتبى. لكن حتى يحدث ذلك، أظن أننى سأضطر للكتابة. فالكتابة ليست مهمة هينة، رغم ذلك. وهى ليست تجربة مسلية. حاولت العمل مع كتاب، لكننى أشعر دائمًا أن لدى الكتَّاب مشكلة للتعامل مع مخرج كان كاتبا أيضًا. لا أعرف بالضبط لماذا، ولكننا دائمًا ما نخوض فى صراعات. لذا أخيرًا، قررت لو أننى أستطيع كتابة سيناريوهاتى، فلماذا أزعج نفسى بالعمل مع كتاب آخرين؟

وأود أن أذكر، مع ذلك، أن لدى اتجاها غير عادى لكتابة السيناريوهات. فكما ترى، فإننى أكتب باعتبارى مخرجًا، وليس ككاتب. لذا فإننى أكتب بالصور. وعندى، العامل الأكثر أهمية فى السيناريو هو أن أعرف المكان الذى تجرى فيه الأحداث. لأنك إذا عرفت ذلك، فمن ثم ستقرر ما سيفعله الممثلون فى هذا المكان. كما أن المكان يخبرك بأنسب الممثلين، ولماذا هم هناك... إلخ. وسيأتى كل شىء خطوة بعد خطوة لو أن لديك مكانا داخل ذهنك. لذا فإننى أستكشف أماكن التصوير قبل حتى بداية الكتابة. أيضًا، فإننى أبدأ دائمًا بمجموعة من الأفكار، لكننى لا أعرف بالتحديد ما أريد. وأعتقد أن مسألة صنع فيلم برمتها هى بالفعل سبيل للبحث عن كل هذه الأسئلة. وحتى أتمكن من إيجاد الأسئلة، فإننى سأواصل إخراج الأفلام. أحيانا تلوح لى الأسئلة فى موقع التصوير، وأحيانا أثناء التوليف، وأحيانا بعد ثلاثة شهور من العرض الأول.

والشىء الوحيد الذى أحاول أن أفعله بكل وضوح عندما أبدأ فيلما هو، النوع (The Genre) الذى أريد أن أضعه فيه. فعندما كنت طفلاً، كبرت وأنا أشاهد أفلام نوع، وسحرت بكل الأنواع المختلفة، مثل الغرب، حكايات الأشباح، وأفلام القتلة المأجورين... لذا أحاول أن أجعل كل فيلم من أفلامى فى نوع مختلف. وأعتقد أن ذلك جزء من أسباب ما يبدو عليها من أصالة.

ففيلم مثل في حالة للحب، يعد قصة عن اثنين، وكان من الممكن بسهولة أن يصير مضجرا للغاية. لكن بدلا من معالجته باعتباره قصة حب، قررت أن أقترب أكثر من أفلام الإثارة البوليسية (Thriller)، كفيلم للتشويق. فهاتان الشخصيتان بدأتا كضحيتين، وبعد ذلك بدأتا في الاستقصاء، كي تحاولا فهم كيف تجرى الأمور. وهذا يفسر لماذا بنيت الفيلم اعتمادا على مناظر قصيرة، وعلى محاولة خلق توتر متواصل. وربما هذا ما جعله مفاجئا للغاية للمشاهد، الذى كان يتوقع قصة حب كلاسيكية.

الموسيقى لون

تعد الموسيقى شديدة الأهمية فى أفلامى. ومع ذلك فنادراً ما أستعين بموسيقى مؤلفه لأفلامى. لأننى أجد صعوبة فى التواصل مع الموسيقيين. فلديهم لغة موسيقية، ولدىً موسيقى بصرية. ولا نستطيع معظم الوقت أن نتفاهم. ومع ذلك فالموسيقى الفيلمية يجب أن تكون بصرية. فلابد أن يصير لها تفاعل كيميائى مع الصورة. لذا فالطريقة التى أنفذ بها ذلك هى؛ أننى ما إن أستمع إلى موسيقى قادرة على إلهامى بشىء بصرى، أقوم بتسجيلها وأضعها جانبًا، على وعى بأننى سأقوم باستخدامها يوما ما. أستخدم الموسيقى أثناء كل مراحل صنع الفيلم. بالطبع أقوم باستعمالها أثناء التوليف. والموسيقى التى أحب على وجه الخصوص استخدامها: هى موسيقى الفترة الخاصة بالأفلام المعاصرة لأن الموسيقى مثل اللون. إنها مثل المرشح الذى يظلل كل شىء بظل مختلف. وأجد أن استخدام موسيقى من زمن آخر غير الزمن الخاص بالصورة هو أمر يجعل كل شىء ملتبسًا أكثر، ومعقداً أكثر. وأيضًا أقوم باستخدام موسيقى فى موقع التصوير – على الأقل – لخلق جو عام أكثر منه إيجاد إيقاع، رغم ذلك. عندما أحاول شرح السرعة التى أريدها لحركة الكاميرا للمصور، فغالبًا ما تقوم مقطوعة موسيقية بإيصال ذلك إليه بطريقة أفضل من آلاف الكلمات.

ابتكر لغتك الخاصة

أنا لست ممسوسًا على وجه الخصوص بالأمور التكنيكية. وبالنسبة لى، لا تعد الكاميرا أكثر من مجرد أداة تستخدم فى ترجمة ما تراه العين. ومع ذلك عندما أصل إلى مكان التصوير من أجل منظر محدد، فإننى أبدأ دائمًا بتحديد الكادر لأننى لابد أن أعرف المكان الذى سيتضمنه المنظر. وما إن أعرف ذلك حتى أقرر حدود - حركة - الممثلين. أشرح ما أريده إلى مدير التصوير، وقد عملنا معًا كثيرًا ولا يحتاج الأمر إلى كثير من الكلام. أعطيه الزاوية، فيقوم بتأطيرها، وأكون سعيداً تسع مرات ضمن عشر مرات. فهو يعرفنى جيدًا جدًا، حتى إننى لو قلت له "لقطة قريبة" فهو يعرف بالضبط ما أعنيه بقريبة تلك.

كقاعدة، لا أقوم بالتغطية كثيًرا. إنه يعتمد على المنظر، بطبيعة الحال. ففى غالب الأحوال، تكون هناك طريقة واحدة لتصويره. لكن فى بعض المناظر، وخاصة إذا كان المنظر تكثر فيه التنقلات، حيث يمكن للقصة أن تتحول من وجهة نظر إلى أخرى، فإننى أقوم بتغطيات كثيرة، لأنه فقط فى التوليف أتمكن من معرفة عما إذا كانت القصة ستتوالى مع هذا الشخص أم ذلك الشخص. أما عن قرار وضع الكاميرا فى لقطة محددة، حسنا هناك قاعدة (نحوية)، ومع ذلك فإنها دائمًا ما تخضع للتجربة. فعليك دائمًا أن تسأل نفسك سؤالا "لماذا؟ لماذا أضع الكاميرا هنا وليس هناك؟" فلابد أن يكون هناك نوع من المنطق، حتى ولو لم يعنى ذلك شيئًا لأى أحد فيما عدا أنت. إنه مثل الشعر، بالفعل، فالشعر يستخدم كلمات بوسائل مختلفة، أحيانا يكون ذلك من أجل جرس الصوت، أو من أجل النغمة، من أجل المعنى... إلخ. فكل واحد يستطيع خلق لغة مختلفة باستخدام نفس العناصر. لكن باستمرار، فلابد أن ذلك يقصد شيئًا ما. وربما يبدو ذلك تحليليا، ولكنه ليس كذلك. تعد أغلب قراراتى غريزية. فلدى عادة إحساس قوى بما هو على صواب وبما ليس كذلك، والأمر يحدث بمثل هذه البساطة. ويعد الفيلم أمرا عصيا على التحليل الحرفى فى كل الأحوال. إنه يشبه الطعام إلى حد كبير.

فعندما يستمر مذاق معين طويلا فى فمك، فلا تستطيع أن تشرح أو أن تصف ذلك الطعم بدقة إلى أى أحد آخر. إنه أمر مجرد للغاية. ونفس المسألة مع الفيلم. وفى الواقع، فلم أتغير فى طريقة عملى منذ أن بدأت. وهذا أمر سيئ، لأننى لا أعتقد أن تلك طريقة جيدة للعمل. لكن لسوء الحظ، إنها الطريقة الوحيدة التى أعرفها. فقد رغبت دائماً أن أشبه هيتشكوك الذى كان يقرر كل شىء قبل أن يقوم بتصويره. لكن لسبب ما، لا أستطيع العمل بمثل هذه الطريقة،، لذا، فهى، سيئة جدا. هناك شىء أخير: كى تصير مخرجا، يجب أن تكون صادقا. ليس مع الآخرين، وإنما مع نفسك. فعليك أن تعرف لماذا تصنع فيلما؛ وعليك أن تعرف متى ترتكب خطأ ولا تضع وزر ذلك على الآخرين.

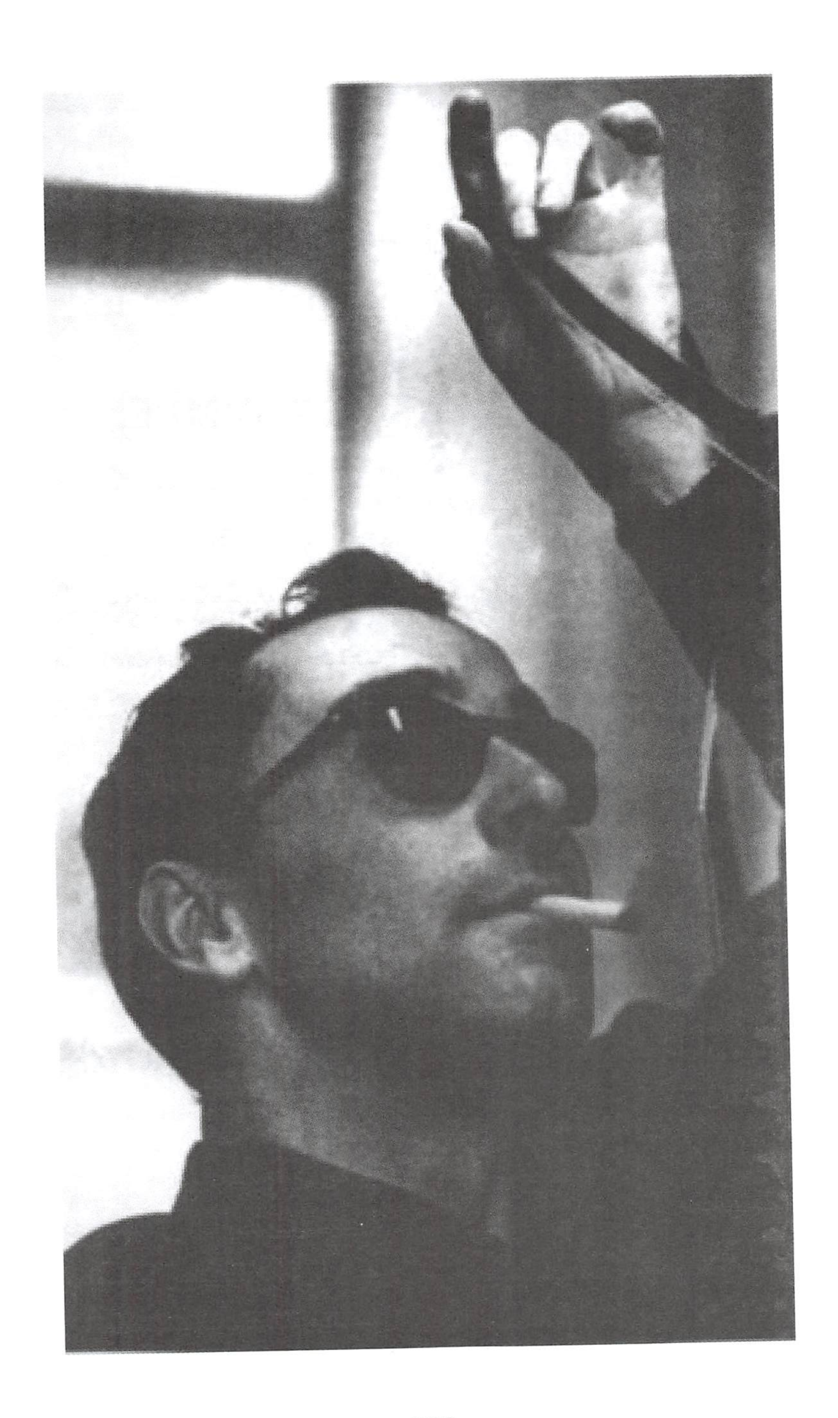
أفلام وونج كار - واى

عندما تذرف الدموع (١٩٨٨)، أيام التوحش (١٩٩٠)، قطار شنج كنج السريع (١٩٩٤)، رماد الزمن (١٩٩٤)، سقوط ملائكة (١٩٩٥)، علاقة غرامية فى بوينس إيرس (سعداء معا) (١٩٩٧)، فى حالة حب (٢٠٠٠).

فـــى فـصـــــل وحــــــده

جان – لوك جودار

من بين كل المخرجين فى هذا الكتاب، يعد جان – لوك جودار (Jean - Luc Godard) هو الأقدم فى إخراج الأفلام، فمنذ عام ١٩٦١ . وطوال هذه الفترة يعد الأكثر حداثة والأكثر إبداعًا بينهم جميعًا. على أية حال، بدا من غير الممكن وضعه فى أى من الأقسام الأخرى، وأعتقد أن المخرجين الآخرين سيوافقون على أن له مكانة متفردة فى تاريخ صنع الأفلام.



جان - لوك جودار

ولد عام ١٩٣٠ ، باريس، فرنسا

عندما كنت مراهقاً، ظننت أن جان - لوك جودار جسد كل ما شعرت به خطأ تجاه السينما الفرنسية. كنت أعشق الأفلام الهوليوودية بلقطاتها الرائعة، بنجومها الجذابة، وحبكاتها المسلية. وهنا يقوم جودار بصنع أفلامه بطريقته الخاصة، التى كانت على نقيض تلك الهوليوودية تماماً. وقد أستغرق ذلك منى وقتا طويلا كى أفهم لماذا يتحدث عنه الكثيرون برعب. المثير للسخرية، أنه أثناء فترة دراستى فى إن واى يو (NYU) (جامعة نيويورك) بدأت أخيراً فى تفهم كيف تحقق لجودار والمخرجين الآخرين من الموجة الجديدة أن يثوروا السينما، فاتحين الأبواب لكل اتجاه جديد لصنع أفلام. ومع ذلك فإنه من الحقيقى أن المخرجين الفرنسيين المعاصرين يكافحون منذ ذاك فى إيجاد طريقة مختلفة عن - طريقة - الموجة الجديدة، مع أن تأثيرها على السينما يصعب حصره. تعد أفلام جودار على آخر نفس (About de Souffle)، وبيرو الأحمق (Pirrot le fou) والاحتقار (le me'pris) دروساً فى حد ذاتها لأى صانع أفلام ملهم.

لكن ذلك كان منذ أربعين عاما مضت. هذه الأيام، يصنع جان - لوك جودار أفلاما يذهب لمشاهدتها مجموعات قليلة. ولو أنهم يفعلون، فإنهم نادرا ما يفهمون. وعلى الرغم من ذلك، فلم أقابل أحداً تقريبًا اقترب على نحو قريب للغاية للبروفيل الذى تصورته له كعبقرى حقيقى. هذه المقابلة (التى نظمتها مع المدير التنفيذى لاستديو كريستوف دى فوار) المرتب لها أن تستغرق ساعة، لكنها استمرت ثلاث ساعات لأن جودار لديه الكثير ليقوله. لابد أن أعترف، مع ذلك، فهناك لحظات عديدة أثناء محادثاتنا عندما همست إلى نفسى "حسنا، هذا يبدو فاتنا، لكن ماذا فى العالم - جدير - بأن يحدثنا عنه؟".

فصل أساسى مع جان - لوك جودار

غالبًا ما طُلب منى تدريس السينما، وبشكل عام أرفض ذلك لأن فكرة تدريس الطريقة التى تنفذ عادة - بمعنى، عرض فيلم ثم مناقشته مع فصل - هى فكرة غير سارة، أو حتى صارمة وبعيدة عن اهتمامى. فالسينما يمكن مناقشتها عندما تشاهدها. فلابد أن تتحدث عن شىء ما ملموس، عن صورة فعلية أمامك. وفى معظم فصول السينما التى دعيت إليها، أعتقد أن الطلاب لا يرون شيئًا: إنهم يرون ما قيل لهم أن يروه بالفعل. فى عام ١٩٩٠، مع ذلك، وقعت عقدا مع إف إى إم أى إس FEMIS (المدرسة الفرنسية الوطنية للفيلم) كى أقيم مكتبى الخاص بالإنتاج داخل المدرسة. كانت فكرتى هى خلق شىء ما يوجد بالفعل فى أقسام علم الأحياء، مثلاً: نوع ما من معمل "حى"، مكان حيث يستطيع الطلاب مراقبة كيفية إنجاز الأشياء عمليًا. وكنت أريهم كل خطوة، من كتابة سيناريوهات إلى تعامل مع منتجين، تحضير، توليف، كل شىء.

كان يمثل طريقًا عمليًا تمامًا للتعلم. خذ، مثلاً، الطب: فأنت لا تعرض لطلاب الطب شابا لديه عدوى فى أذنه، ثم ترسل الشاب إلى منزله فتخبر الطلاب، "لقد قمتم لتوّكم بمشاهدة شاب لديه عدوى فى أذنه؛ والآن سأريكم كيف تعالجونه" فهذا سيبدو ساذجا. فعليك أن تؤدى كل شىء على المريض، وأمام الطلاب - وإلا صار الأمر عقيما. حسنا، أعتقد أنه لابد أن يحدث نفس الأمر مع السينما. وهذا ما كنت أرغب فى إنجازه. لقد بدا نظريا أقل - وأقل رهبة - من طريقة التعليم المعتادة. لكن فى الحقيقة، أعتقد أننى لم تتملكنى رغبة، ولا حتى الطلاب أرادوا ذلك. وتدريجيا تلاشى المشروع، ولم تكلف المدرسة نفسها حتى بإدارة قرص التليفون كى تتصل بى، فقد شعرت مثلما شعر المخرج أندريه دى توز (Andre De Toth) عندما عمل لحساب إخوان وارنر؛ فقد بين أنه عندما تفصل من مهمتك، لا أحد حتى يخبرك بذلك. فأنت تظهر فى صباح أحد الأيام فتجد مزلاج مكتبك قد تغير.

عشق السينما هو بالفعل تعليم لصنع الأفلام

كانت الموجة الجديدة(*) اتجاهًا مميزًا من عدة أوجه، إجداها أننا كنا أطفال المتحف - وأقصد بذلك السينماتيك(**) فالرسامون والموسيقيون تعلموا دائمًا صنعتهم فى أكاديميات، حيث نظام الدراسة شديد الانضباط، يتخلله تعليم الحرفية بدقة. لكن فى السينما، لم تكن هناك أبدًا مدارس أو مناهج واضحة. وبالتالى عندما اكتشفنا السينماتيك، والذى كان بالضرورة متحفا للسينما، فكرنا، "هى ... هناك شىء ما جديد، شىء ما لم يخبرنا أحد به من قبل!". أقصد، أن أمى قد تحدثت معى عن بيكاسو، وبيتهوفن وديستوفسكى، لكنها لم ترو لى أى شىء عن إيزنشتين أو جريفيث. تخيل أنك لم تسمع أبدًا عن هومر (Homer) أو أفلاطون (Plato) ثم تتمشى داخل مكتبة فتتعثر خطاك فى كتبهما ... لابد أن تفكر "لماذا لم يخبرنى أحد على هذه البسيطة بهذه الأعمال!" حسنا، هذا ما شعرنا به، وأعتقد أن الذهول كان هو محفزنا لأننا فجأة اكتشفنا عالمًا جديدا بأكمله. على الأقل، لقد ظننا ذلك: وأعتقد بالفعل اليوم أن، فى الواقع، السينما كانت مجرد شىء عابر وأن ذلك كان بالفعل بداية الاختفاء.

الذهاب إلى السينماتيك كان بالفعل جزءًا من صنع أفلام لأننا قد عشقنا كل شىء - فمنظران جيدان فى فيلم كانا كافيين لأن نطلق عليه فيلما ممتازا - ولأننا قد غمرنا أنفسنا داخل السينما. ولقد اعتاد رايموند شاندلر (Raymond Chandler) على القول، "عندما تكتب رواية، فأنت تكتبها طول اليوم، وليس فقط عندما تجلس إلى آلتك الكاتبة. فأنت تكتبها عندما تدخن سيجارة، عندما تتناول غداءك، وعندما تتحدث فى التليفون". وهو نفس ما يحدث فى السينما. فإننى أشعر أننى كنت أصنع أفلاما حتى قبل أن أبدأ

(*) المخرجون الذين برزوا فى أوائل الستينيات وخلقوا الموجة الجديدة هم جان - لوك جودار، وفرانسوا تريفو، وإيريك رومر وجاك ريفيت ولوى مال.

(**) السينماتيك الفرنسى أنشأته الحكومة الفرنسية كى يصون ويحمى ويعرض كل الأفلام الممكنة، بداية من البدايات الأولى للسينما. إنه جدل ما بين فن المسرح والمتحف، مع عروض يومية لأفلام لا يمكن أن تراها فى أى مكان آخر.

فعليا فى صنعها. وربمـا تعلمت عن طريق مشاهدة الأفلام أكثر من طريق صنعها. لكن مرة أخرى، ماذا يعنى "تعليم"؟ كثيرا ما شرح الفنان يوجين ديلاكروا (Euge'ne Delacroix) إنه كثيرا مـا يشرع فى رسم وردة، وبعد ذلك فـجأه يرسم أسـدا، وفارسا مـعتـوها، وامرأة مـغتصبة. فلم يفهم كيف ولماذا. لكن من ثم عندما يتطلع أخيرا إلى اللوحة بأكملها، يدرك أنه قام بالفعل برسم وردة. أعتقد أن هذه هى السبيل للتعلُم. أشاهد كثيرا من الأفلام حيث، عندما تصل إلى النهاية، سترى أن البداية لا تزال جزءًا منها. لقد تم نسيانـها، تنحى جانبا كما لو أنـها لم تعد تستحق أى شىء بعد. كيف يمكن لمخرج أن يتعلم أى شىء فى هذه السبيل؟ أنا أتساءل.

هل تريد أن تصنع فيلما؟ امسك كاميرا

النصيحة التى يمكن أن أسديها لأى من يريد أن يصير مخرجا هى بسيطة للغاية: اصنع فيلمـا. فى الستينيات، لم يكن الأمر سهلا لأنه لم تكن هناك حتى كاميرا سوبر ٨ ميللى. فإذا رغبت فى تصوير أى شىء، فقد كان عليك استئجار كاميرا ١٦ ميللى، وغالبا ما تكون صامته. لكن هذه الأيام، ليس هناك أيسر من شراء أو تأجير كاميرا فيديو صغيرة. لديك صورة، لديك صوت، ويمكنك عرض فيلمك على أى جهاز تليفزيونى. لذا عندما يأتينى مخرج طموح طالبا نصيحة، فإجابتى دائمًا هى: خذ كاميرا، صور شيئـًا ما. واعرضها على أحدهم. أى واحد. صديق، جارك فى الشقة أمامك، أو البقال أسفل الشـارع، لا يهم. أعرض على جمـهورك ما صـورت وراقب ردود أفعالهم. لو بدا أنهم وجدوه مثيراً للاهتمام، فعليك بتصـوير فيلم آخر. فمثلاً، صور فيلمـا عن يوم عادى فى حياتك. لكن اكتشف طريقة مثيرة فى حكيه. لو أن وصف يومك كان من قبيل "أنا أستيقظ، أحلق ذقنى، أتناول بعضا من القهوة، أتحدث فى التليفون..." وعلى الشاشة تشاهد بالفعل أنك تستيقظ، تحلق ذقنك، تتناول قهوتك، وتجرى مكالمات تليفونية، فعليك أن تدرك بسرعـة أن ذلك ليس مثيراً على الإطلاق. عليك إذن أن تتـأمل وتكتشف مـاذا هناك أيضًـا فى يومـك، بأى سبيل عليـك إظهاره كى تجعله أكثـر إثـارة للاهتمـام.

وإذن عليك أن تجرب ذلك. وربما لا ينجح ذلك. إذن عليك أن تفكر في طريق آخر. وربما ما ستدركه في النهاية أنك لست مغرما بصنع فيلم عن يوم عادى في حياتك. وبالتالى اصنع فيلما عن أى شىء آخر. ولكن عليك أن تسأل نفسك لماذا - دائمًا ما تسأل نفسك لماذا. لو أنك ترغب في صنع فيلم عن صديقتك؛ اصنع فيلما عن صديقتك. لكن اصنعه كاملا: اذهب إلى المتاحف وانظر إلى طريقة تصوير الأساتذة العظام للمرأة التى يحبونها. اقرأ كتبا وافهم كيف يتحدث المؤلفون عن النساء اللاتى عشقوهن. ثم اصنع فيلما عن صديقتك. كل ذلك يمكنك تنفيذه بالفيديو. بكاميرات الرؤية الشاملة، بالإضاءات، وحركات الدوللى؟ فلديك مزيد من الوقت للقلق عن ذلك فيما بعد.

صنع فيلم بناء على رغبة - أم بناء على احتياج

أعتقد أن هناك طريقتين للاقتراب من صنع الأفلام. الطريقة الأولى هى خاصة بالمخرجين الذين يصنعون أفلاما "تقليدية" وربما "اصطلاحية"، لكن الذين، على الأقل، منسجمون فى مسألتهم هذه. ما أقصده بذلك هو أنهم يبدأون بشىء ما يشبه الرغبة، بفكرة تغريهم. هذه الفكرة تبدأ فى النمو، فى التطور، ثم يبدأون فى كتابة ملاحظات، يبدأون فى مشاهدة أماكن للتصوير، حتى صور، ثم شخصيات وقصة. ثم يبدأون التحضير للفيلم بنفس طريقة المهندس المعمارى عندما يحضِّر التصميم الأساسى لمنزل، ومتأكدًا أن كل شىء سيتم تنفيذه بدقة. بعد ذلك، هناك التصوير الفعلى، والذى يتألف أساسًا من إنجاز، بدقة وبراحة على قدر الإمكان، ما تم تحضيره طبقا للتصميم الأساسى. وأخيرًا، هناك التوليف والذى يمثل اللحظة الأخيرة لشبه الحرية والابتكار المتاحين للمخرج.

وكما أشرت، هذا اتجاه وحيد. أما عن اتجاهى فهو مختلف. إنه عادة ما يبدأ بإحساس مجرد، بنوع ما من انجذاب غريب تجاه شىء ما لست متأكدًا منه. وصنع فيلم بالنسبة لى هو طريقة لاكتشاف ماهية هذا العنصر المجرد، للتأكد منه. يتضمن هذا المنهج الكثير من الذهاب والإياب، الكثير من التجربة والخطأ،

كثيرًا من تغيرات غريزية، وفقط عندما ينتهى الفيلم أكون قادرًا على اكتشاف عما إذا كانت غريزتى على صواب أم لا. فى ذهنى، المسألة تشبه كثيرًا التصوير (التشكيلى) الحديث، فيما عدا أنه فى التصوير التشكيلى يمكنك تصحيح ما تجرِّبه لو أنه لم ينجح، أو حتى يمكنك الرسم فوقه. فالفيلم ليس مريحًا تمامًا - كما أنه أكثر تكلفة.

هناك شىء واحد أريد إيضاحه هو، أننى دائمًا ما أبدأ العمل فى فيلم مع الثقة الكاملة، إننى أستطيع بالفعل، وفيزيقيا، أن أصنعه. ما أعنيه بهذا أننى دائمًا ما آخذ ضوءًا أخضر من المنتج قبل أن أكتب سطرًا واحدًا من السيناريو. لذا، بالطبع، ما إن تعرف أن المشروع سينفّذ، فعليك مواصلة المشوار أيضًا. إنه أمر يشبه قليلا الزواج: فما إن تأخذ هذه الخطوة، فلا رجوع عنها أبدًا. فعليك الاستيقاظ صباحا، والذهاب إلى العمل كى تتكسب من أجل العائلة، وأن تراقب مصاريفك، أن تخطط للمستقبل... إنه إجراء لا يمكنك تأجيله. إنه يصير التزاما، لكنه التزام صحى على نحو مميز، كما أعتقد.

واجبات المخرج

يبدو لى أن على المخرج واجبات عديدة - أقصد المعنى الاحترافى والأخلاقى للكلمة - أحد هذه الواجبات هو أن يستكشف، أن يظل فى حالة بحث دائمة. واجب آخر أن يترك نفسه مندهشا على فترات متباعدة. فأنا دائمًا ما أشاهد فيلما يؤثر فىَّ على نحو أخاذ، ولا يستثير غيرتى، لأنه جميل وأنا أحب الأفلام الجميلة. فالفيلم الذى يعصف بى يجبرنى على إعادة تقييم عملى الخاص، لأن ما قيل لى هو "هذا أفضل مما أنجزت، لذا حاول أن تتطور".

عندما كنت جزءًا من الموجة الجديدة، كنا نقضى أوقاتا نناقش فيها أفلام مخرجين آخرين. وأذكر أننا عندما رأينا هيروشيما حبى (Hiroshima monamour) لآلان رينيه (Alain Resnais) انتابتنا الدهشة فجأة. ظننا أننا قد اكتشفنا كل شىء عن السينما،

ظننا أننا عرفنا عنها كل شىء، وفجأة ووجهنا بشىء ما قد تم إنجازه بدوننا، بدون معرفتنا، وهذا قد أثر فينا بعمق. لقد بدا الأمر كما لو أن السوفيت، فى عام ١٩١٧، قد اكتشفوا أن بلداً آخر لديه ثورة شيوعية نجحت مثلهم أو حتى أفضل منهم! تخيل ماذا كانت مشاعرهم.

أما عن الواجب الثالث للمخرج، أعتقد أنه ببساطة، التأمل فى سبب قيامه أو قيامها بصنع كل فيلم، وأن يشعر بعدم الرضا وأن لا يرضى بالارتياح عن الإجابة الأولى. فقد بدأت صنع الأفلام لأنه كان شيئاً ما حيويا: فليس هناك شىء آخر أستطيع فعله. لكن عندما أشاهد أفلاما كثيرة هذه الأيام، أشعر مثلما لابد أن يشعر به مخرجوها بأنه لابد من البحث عن وظيفة أخرى بارتياح. أعتقد أنهم يظنون أنهم يفعلون ما قالوا إنهم سيفعلونه، لكنهم بالفعل لم يقوموا بفعله. إنهم يعتقدون أنهم قد صنعوا فيلما عن شىء ما، لكنهم لم يفعلوا ذلك.

هناك مستويان للمحتوى فى أى فيلم: المرئى واللامرئى. فما تضعه أمام الكاميرا هو المرئى. ولو أنه ليس هناك شىء آخر، فإذن فقد صنعت فيلما تليفزيونيا. فالأفلام الحقيقية، عندى، هى تلك التى تحتوى على شىء آخر غير مرئى، الذى يمكن رؤيته – أو أن يميز – خلال الجزء المرئى، وفقط لأن الجزء المرئى قد تم ترتيبه بطريقة محددة. فى كل الأحوال، فالمرئى يشبه إلى حد كبير مرشح (مصفاه) الذى، عندما يوضع بزاوية محددة، يسمح بأشعات ضوئية أن تتخلل فتسمح لك أن ترى اللامرئى. ولا يذهب كثير من المخرجين الآن إلى ما وراء المستوى المرئى. وعليهم أن يسألوا أنفسهم مزيدا من الأسئلة. أو أن يقوم نقاد بسؤالهم تلك الأسئلة. لكن ليس بعد الانتهاء من الأفلام، كما يحدث الآن. لا، فهذا متأخر للغاية. فعليك طرح أسئلة قبل أن تقوم بُصنع الفيلم، وعليك أن تطرحها بنفس الحالة التى يحقق بها ضابط بوليس. وأى شىء أقل من ذلك لا يستحق الذكر.

أهميـة التبـادل

أعتقد أنه من الاهمية الضرورية بالنسبة لأى مخرج أن يكون قادرا على أن يجمع حوله مجموعة كى يتواصل معها، وبالإضافة إلى ذلك، يتبادل معهم الأفكـار. عندما كان سارتر (Sartre) يكتب شيئًا ما، فإنه الكتاب يأتى نتيجة لنقاشات لا تنتهى مع أربعين أو خمسين شخصا. فلم ينته به الأمـر لكل ما فعـله بالجـلوس فقـط وحده فى غرفته. أعتقد أن تضع صنع فيلم على عاتقك وحـدك هو أمر صعب مثلما تلعب تنسًا وحدك: فـإذا لم يوجد أحد على الجانب الآخر كى يعيد الكرة، فلا يمكن أن يتم لعب من الأصل.

فأفضل الأفلام هى تلك التى تم فيها تبادل للأفكار. ولكى يتحقق ذلك، فإن المخرج يحتاج بالفعل إلى شخص واحد فقط، الذى يمكن أن يكون ممثلاً أو تقنيًا. وهذه الأيام، مع ذلك، أحس بأننى أواجه مزيداً من المشاكل فى العثور على أشخاص مثل هؤلاء فى الأفلام التى أقوم بإخراجها. فالناس الذين أعمـل معهم يبـدون غير مبالين بالفعل؛ فهم لا يبدون أنهم يسألون أنفسهم أسئلة كثـيرة أيضًا، وبالتأكيد فهم لا يسألوننى أبدًا أيـة أسئلة.

فى أحد أفلامى الأخيرة، مثلاً، تقول واحدة من الممثلات السطر التالى: "الأداء يقتل النص" هذا كلام مارجريت دورا (Marguerite Duras) الذى لا أوافق عليه بالضرورة، – لقد وضعته فى الفيلم على هيئة سؤال أكثر من كونه صيغة تقريرية. ومع ذلك، ما فـاجأنى بالفـعل أن هذه الممثلة الشـابة التى نطقت بهذه الجملة لم تسـألنى أبدًا مـاذا تعنى الجملة أو لماذا طلبت منها أن تقولها. لقد تنـاقشت حولها، وأنا على ثقة أنه – فى النهـاية – سيكون أفضـل منظـر فى الفيلم. إننى أواجه مزيدًا ومزيدًا من المشاكل فى العثور على أناس مغرمين بالفعل بصنع الأفلام. والوحيد الذى مازلت أجرى معه نوعا من الحوار هو المنتج، لأن لديه اهتمامًا واضحًا بالفيلم. ربما يكون اهتمامًا ماليًا، لكنه أفضل من لا شىء. يشعرنى معظم الآخرين أننى مثل فتاة القرية غير الشرعية، أنت تعرف، تلك الفتاة التى يضاجعها كل الأولاد الشبان ثم يتباهون بذلك.

وهذا ما حدث بالتأكيد مع ديلون (Delon)(*). لقد نام مع جودار ومن ثم يذهب إلى مهرجان كان السينمائى وتسلق سلالم السجادة الحمراء الضخمة. تلك كانت الصفقة، بالفعل. ذلك كان الاتفاق إلى حد كبير: "دعنا لا نتشاجر وسأقوم بإخراج فيلمى وأنت ستتسلق السلالم الضخمة". حسنا، حصل على ما أراد. لكنه الآن يحس بأنه يقول أمورا رديئة عن الفيلم. أعتقد أن ذلك أمر مخجل.

توجيه ممثلين يشبه تدريب رياضيين

لا أوافق أبدًا على مفهوم قدرة الممثلين على جعلك تصدق أنهم الشخصيات التى يؤدونها. والمثال الأخير لذلك هو ربما مسرحية تشيكوف (Chekhov) حيث يفترض أن الممثلة تتظاهر بأنها حورية البحر. وقد قبل ذلك كثير من الناس. أما أنا فلا أوافق. عندى، الممثل يؤدى دورًا؛ فهو أو هى ليس الدور. لم أقم أبدًا بتوجيه ممثلين. مع آنَّا، بالطبع، لم أقلق بتاتا، لأنها تقوم بتوجيه نفسها(**). ومع ذلك، غالبًا، نادرًا ما تتجاوز توجيهاتى أبعد من "أعلى" أو "ببط أكثر". وفى بعض الأحيان سأقول أمورا من قبيل "لو أنه لا يوحى لك برنين صادق، إذن عليك أن تعتقد بأن ذلك يوحى برنين صادق لى". لكننى غالبا ما أترك الممثلين لإبداعاتهم الخاصة؛ أتركهم شديدى التحرر. حسنا ليسوا أحرارا تماما: فعليهم اتباع سبيل محددة. لكنهم يتبعون تلك السبيل وحدهم، وفى الحالة التى يرغبونها. فإننى أشعر أن واجبى تجاههم هو غالبا منحهم شروط عمل ملائمة: موقع تصوير رائع، تأطير جميل، إضاءة صالحة... وإلخ. أنا لست قادرًا على إنجاز هذا النوع العميق، المكثف للعمل الإخراجى الذى يفعله مخرجون من أمثال برجمان (Bergman)، وكيوكور (Cukor) أو رينوار (Renoir). أقصد، أنه يمكنك أن تقول

(*) ألان ديلون واحد من أكبر النجوم التجاريين. فى عام ١٩٩٠، وافق على أداء الدور الرئيسى فى فيلم جان لوك جودار باسم الموجة الجديدة (Nouvelle Vague).

(**) أنا كارينا (Ana Karina) الممثلة الدانمركية التى عملت مع جودار فى معظم أفلامه فى الستينيات، والتى تزوجها جودار من عام ١٩٦١ حتى ١٩٦٧.

على هؤلاء المخرجين: إنهم بالفعل يحبون ممثليهم، بنفس طريقة حب بعض المصورين التشكيليين لموديلاتهم. أعتقد أن مخرجى الممثلين الجيدين هم هؤلاء الذين يمتلكون فكرة محددة عما يريدون، هم المحظوظون كفاية فى العمل مع الممثل الملائم للدور، والذين هم صارمون ومتسامحون للغاية تجاه الممثل، مثل سيارة سليمة صالحة للرياضة. عليك أن تدفع ممثليك، كى تجعلهم يعملون بجدية على قدر ما يستطيعون، لأنهم يحتاجون ذلك (حتى لو أن بعضهم لا يحب ذلك)، وفى نفس الوقت، عليك أن تؤدى ذلك بيد رشيقة، سارة وحانية، تلك الطريقة التى أخشى أننى لا أقدر نهائيا على تحقيقها. أخشى أننى أتعامل بثقل مع الممثلين، غالبا بسبب انشغالى بالعمل على مجموعة أمور أخرى فى نفس الوقت.

تحريك الكاميرا لأجلها فقط يعد خطأ

إيجاد مكان كى تضع الكاميرا لمنظر محدد هو مهمة صعبة: فليست هناك بالفعل قواعد، ليست هناك مبادئ يمكن الاستناد عليها. ومع ذلك، فهناك شيء واحد لاحظته، هو أنه لو أننى لا أعرف أين أضع الكاميرا، فهذا عادة يعنى أن هناك أيضًا خطأ: المنظر ليس جيدا، أو أن خطة حركة الممثلين ليست جيدة أو أن الحوار ليس ناجعا... إنه يبدو كنوع من إنذار، ميكانيزم تحذيرى. ليست هناك قواعد تعتمد عليها سواء لمتى أو لكيف تحرك الكاميرا. إنه شيء ما تقوم بتحديده عفويا، إنه نفس السبيل عندما يقرر فجأة رسام أن يستخدم اللون الأزرق بدلا من اللون الأحمر. لكن، مرة أخرى، عليك أن تسأل نفسك لماذا تفعل ذلك.

غالبًا عندما أشاهد حركة الكاميرا فى أفلام هذه الأيام، أفكر فيما قاله كوكتو (Cocteau): "لماذا - استخدام - الدوللى لجواد متحرك، طالما أنه يظهره كما لو إنه ثابت؟". فلدى إحساس بأن معظم المخرجين اليوم يحركون الكاميرا لأنهم قد شاهدوها متحركة فى أفلام أخرى. الآن، هذا شيء ما، بالمناسبة، قد فعلته أنا نفسى إلى حد ما. لكننى قد فعلته بوعى تام وبطريقة مدروسة: فقد نسخت حركة دوللى للمخرج دوجلاس

سيرك (Douglas Sirk) تماماً كما ينسخ رسام عملاً لأستاذ كبير، وذلك كتجربة. لكن اليوم يبدو أن كثيرا من المخرجين الشبان يحركون الكاميرا كي تبدو أفلامهم "سينمائية". فيبدو أنهم غير متأكدين بدرجه كافية فى سبب تأطيرهم للقطة بهذه الطريقة، أو لماذا يحركون الكاميرا بهذه الطريقة، ويبدو أن هذا الأمر لا يزعجهم إطلاقا. بسبل متعددة، يذكرنى بأوبرات معينة، حيث هناك الكثير من المؤثرات ليس بغرض تطوير القصة، وإنما كمجرد تقديم إبهار لأن القصة مضجرة. من المحتمل أن يكون ماكس أوفيلوس (Max Ophuls) قد أبدع بعضا من أروع حركات الكاميرا. كانت طويلة، غير مقطعة (متواصلة)، كلاهما غريزين ومستغرقى التأمل، وذاتى تحكم – ذاتى كاملين. أورسون ويلز (Orson Welles) أيضا أنجز حركات كاميرا رائعة. بالتأكيد، كانت عنده أكثر من عمل بطولى رائع، ولكن السينما تعد أيضاً براعة فائقة. مرة أردت أن أفعل أشياء مثل تلك. فى – فيلم – الموجة الجديدة (Nouvelle Vague)، على سبيل المثال، صعدت بحركة الدوللى إلى أعالى الأشجار. فى فيلمى الأخير، مع ذلك، لم أحرك الكاميرا على الإطلاق. ربما يكون ذلك بسبب أننى أشاهد كل هؤلاء الذين يحركونها بدون مبرر. أحس بأننى بالفعل فى حاجة للامتناع عن ذلك.

خطورة أن ترغب فى أن تصير مؤلفاً مبدعاً

إحدى الوصايا السلبية الموروثة عن الموجة الجديدة هى بالتأكيد إساءة استخدام نظرية المؤلف. لقد استخدمت لتوضح أن مؤلفى الأفلام هم الكتاب، وهو تقليد نتج عن الأدب. لو أنك نظرت إلى قوائم الأفلام القديمة، فإن أسماء المخرجين تكتب فى آخر القائمة، فيما عدا أسماء مثل كابرا (Capra) أو فورد (Ford)، لكن فقط لأنهما كانا منتجين لأفلامهما. ثم وصلنا نحن ورددنا "لا.. فالمخرج هو المؤسس الحقيقى ومبدع الفيلم. وبهذا المعنى، فهيتشكوك هو مؤلف مثله مثل تولستوى (Tolstoy). من هنا، فقد بالغنا فى نظرية المؤلف، التى تألفت من دعم المؤلف حتى لو كان ضعيفا. لقد كان من الأيسر لنا أن ندعم فيلماً رديئًا قام بصنعه مؤلف (وهو نفسه المخرج – م –) عن دعم فيلم

جيد قام بكتابته شخص آخر غير المخرج. لكن بعد ذلك صارت الفكرة بأكملها مضللة؛ فقد تحولت إلى عبادة المؤلف - المخرج - بدلاً من عبادة عمل المؤلف -المخرج- وهكذا أصبح الكل مؤلفا، وهذه الايام يريد حتى مصممى الديكورات أن يسموا بـ"مؤلفى" المسامير التى يثبتونها داخل الحوائط. لم يعد مصطلح "مؤلف: auTeur" بالتالى يعنى أى شىء على الإطلاق. فقليل جداً من الأفلام قد صنع من قبل مؤلفيها هذه الأيام. وكثير جداً من المخرجين يحاولون صنع أشياء لا يستطيعون تحقيقها. صحيح هناك مواهب، هناك مخرجون ذوو أصالة، ولكن النظام (الآلية) الذى أسسناه لن يسمح بالمزيد. لقد أصبح مستنقعاً واسعاً. أعتقد أن المشكلة كانت أننا عندما وضعنا نظرية المؤلف، قمنا بتأكيد كلمة "مؤلف: auTeur"، بينما كلمة "نظرية" هى التى كانت تستحق تأكيدنا وإصرارنا عليها، لأن الهدف الحقيقى لهذا المفهوم هو؛ عدم إظهار من الذى يصنع فيلما جيداً وإنما أن نوضح ما الذى يصنع فيلماً جيداً.

أفلام جــودار

على آخر نفس (A bout de Souffle) ١٩٦٠، المرأة هى المرأة – une femme est) (une femme ١٩٦١، عاشت حياتها (Vivre sa Vie) ١٩٦٢، الجندى الضئيل – le petit) (Soldat ١٩٦٣، رجال الشرطة (les Carabiniers) ١٩٦٣، الاحتقار (le me'pris) ١٩٦٣، مجموعة دخلاء (Bande ápart) ١٩٦٤، امرأه متزوجة (u ne Femme marie'e) ١٩٦٤، الفافيل ١٩٦٥، بيرو الأحمق (Pierot le fou) ١٩٦٥، مذكر – مؤنث (Masculin (Féminin - ١٩٦٦، صنع فى أمريكا ١٩٦٦، شيئان أو ثلاثة أعرفها عنها – Deux ou (Trois choses que je sais d'elle ١٩٦٧، الصينية (la Chinoise) ١٩٦٧، عطلة نهاية الأسبوع ١٩٦٧، فيلم مثل غيره من الأفلام (un Film Comme les autres) ١٩٦٨، لذة المعرفة (le gai Savoir) ١٩٦٨، رياح شرقية (le Vent d'est) ١٩٦٩، فلاديمير وروزا (Vladmir et Rosa) ١٩٧٠، برافدا ١٩٧٠، كل شىء تمام (Tout Va bien) ١٩٧٢، رقم ٢ (Numéro 2) ١٩٧٥، كيف الأحوال؟ (Comment Ca Va?) ١٩٧٦، هنا وفى أى مكان (ici et ailleurs) ١٩٧٦، كل إنسان لنفسه (Sauve Qui Peut la vie) ١٩٧٩، عشق جودار (Passion) ١٩٨٢، الاسم الأول: كارمن (Prénom: Carmen) ١٩٨٤، تحية مارى (Je Vous Salue Marie) ١٩٨٥، محقِّق سرى ١٩٨٥، خذ بالك من يمينك (Soigne ta droite) ١٩٨٧، الملك لير ١٩٨٧، الموجة الجديدة (Nouve Tle Vague) ١٩٩٠، يا أسفاه علىَّ (Hélas Pour moi) 1993 ١٩٩٣، موتسارت للأبد ١٩٩٦، فى الثناء على الحب (Eloge de l'amour) ٢٠٠١.

المحرر فى سطور :

لوران تيرار

- ولد عام ١٩٦٧.
- درس الإخراج السينمائى بجامعة نيويورك التى تخرج فيها مع مرتبة الشرف عام ١٩٨٩.
- عمل ناقداً سينمائياً بمجلة "ستديو" الفرنسية.
- خلال هذا العمل أتيحت له الفرصة لإجراء حوارات مع أفضل مخرجى السينما فى العالم، ومنهم مارتن سكورسيسى وجان لوك جودار وجون هوو وستيفن سبيلبرج ووودى آلان وغيرهم.
- بعدها عمل كاتباً للسيناريو فى السينما الروائية الطويلة والتليفزيون الفرنسى.
- أخرج فيلمين قصيرين باسم: "مصادر موثوق فيها" الحاصل على جائزة بمهرجان أفنيون، والآخر باسم "غداً .. يوم آخر".
- أخرج فيلماً روائياً طويلاً حتى عام ٢٠٠٢.
- يعيش فى باريس بفرنسا.

المترجم فى سطور :

محسن ويفى

- ناقد سينمائى ومترجم.
- له الكثير من الدراسات والمقالات المؤلفة والمترجمة فى العديد من الدوريات والمجلات والصحف المصرية والعربية.

- له عدة كتب

- عاشق فلسطين. دراسة عن المخرج قيس الزبيدى (صادر عن مهرجان الإسماعيلية الدولى - صندوق التنمية الثقافية).
- عشق الأفلام (قصة السينماتيك الفرنسى) تأليف ريتشارد رود (أكاديمية الفنون).
- العالم السينمائى عند توفيق صالح (وزارة الثقافة).
- السينما والحداثة، تأليف جون أور (مكتبة الإسكندرية ٢٠٠٦).
- عين الكاميرا، تأليف وليم روثمان (المركز القومى للترجمة ٢٠١٠).
- الحكايات الشعبية الأفرو - أمريكية، إعداد: روجر. د. إبراهامز (المركز القومى للترجمة ٢٠١٠).

- قيد الطبع: ومن تأليفه كتاب "السرد السينمائى فى أفلام داود عبد السيد".

التصحيح اللغوى: وجيـه فـاروق
الإشـراف الفنـى: حسـن كـامـل